
Prijs van dit nummer 10,50 euro

Veertiende Jaarboek Anarchisme/De AS 159/160

CINEMA ANARCHISTICA



Veertiende JaarboekAnarchisme
DE AS 159/160

de AS

anarchistisch tijdschrift

35ste jaargang, nummer 159/160, najaar/winter 2007.
De AS verschijnt in vier afleveringen per jaar en is een uitgave van
Stichting De AS, Moerkapelle.
ISSN-nummer 0920-3257.
Bestelling: door storting op postgiro 4460315 van De AS te Moerkapelle.
Jaarabonnement: 19,50 euro; buiten Nederland 24,50 euro.
Druk: BGS, Schiedam.
Zetwerk: Atalanta, Utrecht.
Adreswijzigingen: per post of per e-mail (wimdelobel@planet.nl)
Nieuwe abonnementen: gaan in met het eerste nummer van de jaargang, tenzij anders aangegeven bij bestelling. Zonder opzegging worden abonnementen verlengd.
Adres: postbus 43, 2750 AA Moerkapelle; wimdelobel@planet.nl
Redactie: Marius de Geus, Jaap van der Laan, Wim de Lobel, Hans Ramaer.
Redactieraad: André Bons, Arie Hazekamp, Thom Holterman, Rudolf de Jong, Peter Lanser, André de Raaij, Martin Smit, Rymke Wiersma, Hanneke Willemse.
Verder werkten mee: Cees Bronsveld, René Furth, Bert Hogenkamp, Roger Jacobs, Weia Reinboud, Willie Verhoysen.
Publicatie van een bijdrage impliceert niet dat daarin of daardoor redactionele standpunten worden weergegeven.
E-mail: deasnl@yahoo.com
Internet: http: //www.geocities.com/deasnl
Bestellingen: wimdelobel@planet.nl

CINEMA ANARCHISTICA

Marius de Geus

Film en anarchisme. Stel het thema aan de orde en de eerste vraag die zich aandient is: bestaan er anarchistische films? En zijn dat films die het anarchistische gedachtegoed uitdragen, zijn het films waarin een anarchistisch thema aan de orde komt of films waarin een historische gebeurtenis uit de geschiedenis van het anarchisme aan de orde komt? Of noemt de regisseur zich anarchist, is het onderwerp van de film voor anarchisten herkenbaar of op anarchistische wijze uit te leggen? Intrigerende vragen, en de antwoorden erop zijn niet makkelijk te geven en voor allerlei interpretaties vatbaar. Het is duidelijk dat 'film en anarchisme' een buitengewoon breed thema is, wat onmogelijk binnen het bestek van een AS zou kunnen worden behandeld. We beperken ons voor dit thema tot speelfilms. Documentaires zijn met andere intenties gemaakt, hebben dientengevolge een ander karakter en zouden het spectrum in dit verband veel te breed maken. Voor de toekomst staat overigens een nummer over anarchisme in documentaires gepland.
Cinema Anarchistica heeft de redactie dit nummer van De AS genoemd, als verzamelnaam voor de vele facetten die dit thema oproept. Niet alle 'anarchistische' films, stromingen, regisseurs en genres kunnen aan de orde komen. Ook zullen niet alle vragen die de lezer zich

wellicht stelt bij het thema, beantwoord worden. Dat is ook niet de bedoeling. Films en regisseurs worden immers telkens opnieuw, op een volgend moment, door iedere nieuwe kijker, opnieuw beoordeeld. De kijker is eigen recensent en de waardering over een film of regisseur, hoeft immers niet een afgerond geheel te zijn, maar kan te allen tijde ter discussie blijven.

Bij diegenen die met 'anarchistische ogen' naar films kijken, doemen ongetwijfeld een aantal vragen op.
Wat is de kracht en betekenis van films voor het begrijpen en vooral het veranderen van de maatschappij, zijn er in de geschiedenis bepaalde films die vanuit anarchistisch perspectief bijzondere aandacht verdienen? Zijn er wellicht in allerlei films diverse aspecten te ontdekken die weliswaar niet in eerste instantie anarchistisch zijn bedoeld, maar wel als zodanig kunnen worden uitgelegd en begrepen? Waarom is de relatie tussen anarchisme en film zo interessant? Het zijn vragen waarop het antwoord niet altijd gegeven kan worden, waarover discussie mogelijk blijft en meningen verschillen, maar lezers, kijkers en redactie kunnen er wel mee aan de slag.
Vanaf het ontstaan van de moderne projectie- en filmtechnieken aan het eind van de negentiende eeuw is er sprake van een nauw verband tussen het domein van de politiek en de wereld van de film. In principe is de politiek – in anarchistische termen geredeneerd – de sfeer van de georganiseerde macht, centralistisch georganiseerd en gebaseerd op de uitoefening van macht. Film is daartegenover vanaf het begin meer de wereld van het amusement, van escapisme (het ontvluchten van de wereldse misère) en is in veel gevallen vooral gericht op verstrooiing en publieksvermaak.
Toch wordt vaak over het hoofd gezien dat politiek en cinema verschillende uitdrukkingen zijn van eenzelfde dominant maatschappelijk 'discours', en de twee belangrijkste uitingen zijn van de specifieke manieren waarop de samenleving over zichzelf verhaalt en zichzelf telkens opnieuw creëert in woorden en beelden.[1]
Volgens filmtheoretici creëren zowel politiek als film 'betekenis en zingeving' doordat zij ons in woorden en in beelden bepaalde verhalen vertellen en hierdoor zorgen voor gezamenlijk gedeelde visies op mens en maatschappij. Politiek en cinema kunnen zorgen voor een gedeelde identiteit, voor een collectieve herkenning van sociale situaties en vooral maatschappelijke misstanden, en voor een kritisch inzicht in de waarden en normen die ten grondslag liggen aan onze samenleving. In feite vormen zij 'een gezamenlijke taal, herinnering, geschiedenis, mythologie, sociale rollen en gedeelde toekomst'.[2] Om die redenen kan worden verwacht dat van een interdisciplinaire benadering van politiek en cinema zoals in dit voorliggende nummer veel te leren valt.
De specifieke relatie tussen anarchisme en cinema is des te relevanter aangezien de twintigste eeuw gezien kan worden als het tijdperk van de visuele en populaire cultuur.[3] De visuele beeldcultuur kwam in de eerste drie decennia van de twintigste eeuw eerst tot uiting door het projecteren op een spectaculair groot filmscherm, en later in de jaren vijftig en zestig door het televisiescherm in de huiskamer, en tegenwoordig door de talrijke computerschermen die ons op het werk en thuis omringen.
Vanaf het begin zijn celluloidfilms buitengewoon populair geweest en zijn zij van grote invloed geweest op het denken en doen van mensen. Als ik heel eenvoudig kijk naar mijn eigen filmgeschiedenis dan blijkt vanaf mijn jeugd een grote fascinatie voor bioscopen en films. In de schoolvakanties ging ik met mijn ouders naar de Cineac in Den Haag voor het constant doorlopende en herhaalde Polygoon-journaal, Comedy Capers, een verscheidenheid van korte films van Laurel en Hardy, Buster Keaton, en uiteraard Charlie Chaplin.
Op de zondagochtenden mocht ik wel eens mee met mijn oudere broers naar het beruchte Rembrandttheater aan het Haagse Lorentzplein naar films van de filmkomieken Norman Wisdom en Jerry Lewis, of naar een van die – achteraf – mierzoete cowboyfilms van Roy Rogers met zijn onovertroffen paard Trigger. Later mocht ik – zoals zovelen van mijn generatie – op zaterdagavond (na de wekelijkse douchebeurt) opblijven en in pyjama kijken naar Clint Eastwood in *Rawhide*, en nog weer later maakte ik kennis met de vele klassiekers in de filmgeschiedenis: het meesterwerk *The General* van Buston Keaton, *Modern Times* en *The Great Dictator* van Charlie Chaplin, de films van Alfred Hitchcock, Frederico Fellini, Michaelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Akira Kurosawa (*The Seven Samourai*, *Rashomon*, *Ran*), Ingmar Bergman (*De Avondmaalsgasten*, *Fanny and Alexander*, enzovoort), en uiteraard nog vele andere prominente regisseurs.

INVALSHOEKEN

Zijn er in de geschiedenis bepaalde films die vanuit anarchistisch perspectief bijzondere aandacht verdienen vanwege hun 'onthullende' karakter en het vermogen om onbekende en alternatieve perspectieven zichtbaar te maken op een vrije en rechtvaardige, libertaire maatschappij? Het spreekt vanzelf dat de vele filmregisseurs het vraagstuk van een betere en vrije politieke ordening consequent vanuit een eigen en uniek gezichtspunt hebben benaderd, met verschillende vragen, uitgangspunten en doelstellingen in gedachten. Het is dan ook onmogelijk om in dit algemene en inleidende artikel een alomvattend beeld te geven van het verschijnsel film en anarchistische politiek. Desondanks is het mogelijk om een viertal duidelijk van elkaar verschillende algemene invalshoeken in de geschiedenis van de Cinema Anarchistica te onderscheiden.
In de eerste plaats zijn er de vooral 'documentair' ingestelde filmers met een zeker zwak voor het anarchisme, die zich met name hebben gericht op het verfilmen van bepaalde historische gebeurtenissen, waarin anarchisme en anarchisten een cruciale rol hebben gespeeld. Te denken valt aan filmers als Giuliano Montaldo die een indrukwekkende film heeft gemaakt over het bekende proces rond Sacco en Vanzetti, Philippe Fourastié die in 1968 de film *La Bande à Bonnot* maakte met Bruno Cremer en Jacques Brel. Hier moeten ook worden genoemd de regisseurs Bo Widerberg met zijn film over activist en zanger Joe Hill (1971), Hall Ashby met zijn film over zanger en songwriter Woody Guthrie (1976, zie ook het artikel van Martin Smit), en Martin B. Duberman die in 1991 de documentaire *Mother Earth: An Epic Drama of Emma Goldman's Life* uitbracht. En meer recentelijk moet worden vermeld de regisseur Manuel Huerga die een film – getiteld *Salvador* – uitbracht over Puig Antich, de ter dood gebrachte Spaanse anarchist (zie ook het artikel van Hanneke Willemse in *De AS* 157).[4]

In de tweede plaats zijn er de meer evident anarchistisch ingestelde filmers met een grote voorkeur voor het onderwerp persoonlijke menselijke bevrijding en emancipatie, en die in hun werk geen geheim van maken van hun principiële bezwaren tegen onderdrukking van het individu door de staat. Bekende namen zijn hier bijvoorbeeld Luis Buñuel in *Las Hurdes: Tierra Sin Pan*, de Franse filmer Claude Faraldo in *Themroc* (1973), de Engelse filmer Ken Loach die op indringende wijze de Spaanse Burgeroorlog heeft verfilmd in zijn *Land and Freedom* (1995), maar ook regisseurs als Vicente Aranda met *Libertarias* (1995), de in het Westen relatief onbekende Koreaanse regisseur Yu Yong-Tik met zijn werk *The Anarchists*, en daarnaast James McTeigue met zijn *V for Vendetta* (2005).

In de derde plaats zijn er de politiek minder sterk geëngageerde filmers die echter in hun films wel degelijk laten uitkomen dat het leven van de mens in feite 'louter anarchie' is, in de betekenis van onbestuurbaar, onvoorspelbaar, vrijheidslievend, non-conformistisch en wars van door een gecentraliseerde overheid vastgelegde regels en normen. In dit rijtje passen krachtige en eigenzinnige filmers als Federico Fellini (onder andere *Amacord*, *Roma*, *Satyricon*, *La Citta della Donne*, *Casanova* en *8 1/2*), Jacques Tati (onder andere *Jour de Fête*, *Les Vacances de Monsieur Hulot*, *Mon Oncle*, *Playtime*; zie ook het artikel over Tati in deze AS), de films van de Marx Brothers (onder andere *Horse Feathers*, *Duck Soup* (een satire over dictators en oorlog), *A Night at the Opera*, *A Day at the Races*, zie ook het artikel van Martin Smit).

Daarnaast kunnen in dit verband regisseurs worden genoemd als: Rainer Werner Fassbinder (onder andere *Die Ehe der Maria Braun*, 1979), Wim Wenders (onder meer *Paris*, *Texas, 1984*), Volker Schlöndorf (onder andere *Die Blechtrommel*, 1979), Francois Truffaut (onder meer *Jules et Jim*, 1962), John Cassavettes (onder andere *Opening Night*, 1977), Elia Kazan (bijvoorbeeld *On the Waterfront*, met een geweldige Marlon Brando, 1954, en *Viva Zapata!* (1952)) en niet te vergeten de Amerikaanse veelfilmer Woody Allen (onder andere *Annie Hall* (1977) en *Manhattan* (1979)).[5] De titel van Woody Allen's meest recente boek luidt niet voor niets *Mere Anarchism*.

In de vierde plaats zijn er verschillende prominente filmers die weliswaar geen actief lid waren van of betrokken waren bij de anarchistische politieke beweging, maar die in hun werk op meerdere momenten op de meest krachtige wijze uitdrukking hebben gegeven aan hun uiterst vrijheidslievende ideeën over individu, maatschappij en politiek. Tot deze groep kunnen naar mijn idee filmers als Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders en Volker Schlöndorf gerekend worden, maar ook Bernardo Bertolucci (onder meer *Il Conformista*, *Last Tango in Paris*, en natuurlijk het monumentale epos *Novecento*), en in het bijzonder Charlie Chaplin (onder andere *The Tramp*, *The Kid*, *Modern Times*, *The Great Dictator*, *Monsieur Verdoux*; zie ook 'het anarchisme van Charlie Chaplin' elders in dit nummer).[6]

TECHNISCHE ONTWIKKELINGEN

Is er sprake van nieuwe sociale, politieke en technologische ontwikkelingen die ervoor zorgen dat het anarchistische filmgenre een meer veelbelovende toekomst tegemoet kan zien?

Sinds enkele jaren ben ik steeds positiever gestemd geraakt over de rol en betekenis van speelfilms in het algemeen en anarchistische films in het bijzonder voor het moderne leven. In vergelijking met de jaren zeventig, tachtig en negentig van de twintigste eeuw hebben er drastische veranderingen en in dit geval vooral verbeteringen plaatsgevonden.

Om te beginnen is de macht van de grote productiemaatschappijen geleidelijk aan het afnemen. Waar enkele decennia geleden de grote filmmaatschappijen als MGM, Paramount, Warner Brothers en Universal een bijna absolute macht konden uitoefenen waar het ging over de programmering van films, hun vormgeving, de keuze van regisseurs en acteurs en dergelijke, zien we nu de opkomst van een steeds groter aantal kleinschalige, onafhankelijke filmmaatschappijen, maar tevens van zogenaamde Arthouse (Filmhuis) films en ook allerlei budgetproducties (denk bijvoorbeeld aan het bekende *Blair Witch Project* van Daniel Myrick en Eduardo Sanchez, dat voor een luttel bedrag werd verfilmd).

Er zijn vele verklaringen te bedenken voor deze nieuwe trend. Met name in Europa worden door overheden systematisch subsidies verstrekt voor kleinere en grotere cultureel interessante producties, vanwege het behoud van een hoge diversiteit aan films als cultuurgoed, of anders bestaan er vaak gunstige belastingconstructies voor alternatieve films, zoals ook in Nederland. Door de groeiende verspreiding en betaalbaarheid van dvd's zijn ook de kleinere en mogelijk minder populaire films die veelal niet lang in bioscopen of filmhuizen draaien toch rendabel te maken door de dvd-verkoop achteraf. Op zich hebben de vaak gesubsidieerde en steeds succesvollere filmhuizen ook gezorgd voor een aantrekkende markt voor meer bescheiden producties. Op deze manier blijven Arthouse-achtige films als *The Story of the Weeping Camel* en *Das Leben der Anderen* nog vele maanden in de filmhuizen draaien, nadat ze feitelijk al lang waren verdwenen uit de reguliere bioscopen.

De grootste doorbraak ligt echter op het gebied van de razendsnelle digitaal-technologische ontwikkelingen. Tot voor kort waren filmmakers afhankelijk van buitengewoon kostbare analoge (en loodzware en kwetsbare) filmapparatuur, van doorgaans zeer hoge ontwikkelings- en productiekosten bij het maken van films, en was het toepassen van special effects en trucages buitengewoon duur. Nu kunnen beginnende (maar ook gelauwerde filmmakers zoals recentelijk David Lynch) voor een paar duizend euro een zogenaamde Full High Definition digitale filmcamera aanschaffen. De digitaal geschoten en messcherpe beelden kunnen eenvoudig met behulp van snelle computers worden verwerkt en bewerkt, en innovatieve digitale technieken maken het mogelijk om tegen relatief geringe kosten de meest uitzonderlijke speciale effecten op het beeldscherm te toveren. Dit vormt een ware revolutie op zich voor regisseurs: ze worden als het ware 'bevrijd' van het volledig afhankelijk zijn van de filmbazen en filmindustrie die altijd gewend waren om hun macht uit te buiten.

Daar komt nog bij dat steeds meer consumenten hun eigen *home cinema* systeem in huis halen, met een eenvoudige dvd-speler en een platte LCD-televisie, tot aan een volledig complete huisbioscoop met een High Definition Blu Ray dvd-speler en zelfs een geavanceerde digitale beamer (moderne projector). Dit zorgt er weer voor dat de vraag

naar allerlei bijzondere en kleinschalige – vaak meer maatschappelijk en politiek geëngageerde filmproducties buiten de grote filmmaatschappijen om – alleen maar zal blijven toenemen. Dit wordt nog eens verder versterkt doordat de prijzen voor hoge resolutie afspeelapparatuur en dvd's al jaren spectaculair aan het dalen zijn, waardoor in bijvoorbeeld Amerika, Canada, Australië, Japan en Europa de consumenten voor relatief weinig geld een volwaardige eigen filmcollectie kunnen opbouwen en bekijken.

Ook de opkomst van het internet heeft gunstige gevolgen voor de beschikbaarheid van bijvoorbeeld meer kleinschalige anarchistische en kunstzinnige films. Wie beschikt over een betrekkelijk moderne computer met harde schijf en een snelle internetverbinding kan eenvoudig films downloaden en vervolgens in alle rust van de huiskamer bekijken. Het is alom bekend dat er op grote schaal films – van welke aard of achtergrond ook – van het net worden gedownload, met inbegrip van de meest recente 'blockbusters' (commerciële succesfims) die vaak illegaal door andere consumenten beschikbaar worden gesteld, tot aan historisch zeer bijzondere 'kleine' films, die anders langzaam liggen te vergaan op de zolders van gespecialiseerde instituten of een of ander armlastig filmmuseum.

De anarchistisch ingestelde filmkijker kan zijn of haar hart bijvoorbeeld ophalen op verschillende websites waar gratis libertaire documentaires en film zijn te downloaden. (Zie onder meer de door Stuart Christie opgezette website met anarchistisch filmmateriaal via http://www.devrije.nl/archives/00002210.html. Bekijk ook de Engelse Wikipedia-website bij het onderdeel: *anarchist films*. Daarnaast: Hans Ramaer schreef in De AS 147 over het speciale filmnummer van het *CiraBulletin* waarin een breed overzicht is te vinden van anarchistische films en video's: in totaal ruim 300 videocassettes over de periode 1901-2003, en nog eens vele kortere films en dergelijke die opvraagbaar zijn.)

Tenslotte is er de verrassende en hoopgevende ontwikkeling dat succesvolle en veelverdienende regisseurs en acteurs zoals Michael Moore, George Clooney en Leonardo Dicaprio in toenemende mate bereid zijn gebleken zelf aanzienlijke sommen geld te investeren in maatschappijkritische films zoals *Bowling for Columbine*, *Fahrenheit 9/11*, *Sicko*, maar tevens *Good Night – Good Luck*, *Syriana* (Clooney) en *The 11th Hour* (Dicaprio's meest recente maatschappijkritische film). Ook geeft bijvoorbeeld Robert Redford ieder jaar met zijn Sundance filmfestival nieuwe, onbekende, onafhankelijke filmers de kans om door te breken en ondersteunt hij hen financieel. Door hun zeer ruime financiële armslag en de boven genoemde digitale productietechnieken zijn dit soort regisseurs en acteurs tegenwoordig in staat om betrekkelijk grote producties – die om commerciële redenen wellicht door de bekende filmmaatschappijen worden afgewezen – alsnog op eigen kracht zelf uit te brengen.

Al met al luidt de conclusie dat door tal van vrij onverwachte sociale, politieke en technologische ontwikkelingen het anarchistische filmgenre een betrekkelijk veelbelovende toekomst tegemoet kan zien.

In grote lijnen is de indeling van dit filmnummer van De AS als volgt.

Dat anarchisten in Nederland al vroeg de mogelijkheden van de film als propagandistisch en educatief medium inzagen, blijkt uit het artikel van Bert Hogenkamp over de Roode Bioscoop van Gerhard Rijnders. Dat die mogelijkheden niet zo makkelijk te realiseren waren, beschrijft hij eveneens.

Hoe de relatie tussen tussen anarchisme en film zich in de geschiedenis heeft afgespeeld, wordt beschreven in het boek *The Anarchist Imagination* van Richard Porton (1999), het enige boek over dit onderwerp. Porton behandelt anarchistische elementen in speelfims, propagandistische films, de geschiedenis van het anarchisme in films en anarchistische regisseurs, kortom: hoe verbeeldt het anarchisme zich in films, wat is de libertaire cinematografische geschiedenis en wat is de actuele libertaire praktijk in films? Als voorschot op de overige artikelen in deze AS, bespreekt André Bons dit boek.

De redactie van de AS heeft geprobeerd die geschiedenis en actualiteit vorm te geven, door naast een algemene beschouwing over de vraag waar die bijzondere fascinatie voor films in het algemeen en 'anarchistische' films in het bijzonder vandaan komt, een aantal theoretische-beschouwende artikelen over die 'anarchistische verbeelding' op te nemen.

De verborgen maatschappijkritische aspecten in het werk van de Marx Brothers komen aan bod, evenals de anarchistische elementen in de films van de virtuoze regisseur en acteur Charlie Chaplin en de anarchistisch georiënteerde films van de Franse regisseur Jacques Tati, over het schijnbaar niet te stoppen proces van 'modernisering' in levensstijlen en architectuur en de menselijke vervreemding die daar het gevolg van is.

Dat het anarchisme ook kan opduiken in minder voor de hand liggende filmgenres als de western, bewijst Thom Holterman, die ons niet alleen laat delen in zijn fascinerende ervaringen als beginnend acteur in de jaren zestig, in de heuse Hollandse zuurkoolwestern *Verity City*, stad van de waarheid, maar ook aangeeft waarom westernfilms in wezen anarchistisch zijn.

Het geromantiseerde beeld van het (wilde) westen wordt echter teniet gedaan door de botte werkelijkheid. Dat komen we tegen in een artikel over de films over de singer-songwriters Joe Hill en Woody Guthrie, waarin de arbeidersstrijd in de Verenigde Staten de achtergrond vormt.

Dat in allerlei films anarchistische elementen voorkomen, dat films de libertaire ideeën kunnen aanwakkeren, dat films een aanleiding kunnen zijn tot inspiratie, tot overdenking over anarchisme, vrijheidsstrijd, verzet en protest, dat bewijzen de keuzes van een aantal AS-redacteuren die verspreid zijn opgenomen: in korte persoonlijke bijdrages geven zij hun visie op één of meer films, vaak bewonderend, soms afkeurend, dan weer beschrijvend, maar zeker herkenbaar.

NOTEN

(1) Ontleend aan het zeer fascinerende artikel 'Honor and Dignity in the film Unforgiven: Implications for Sociolegal Theory', geschreven door Orit Kamir, in het tijdschrift *Law &Society*, Volume 40, Nummer 1 (2006), p. 207: zie ook op het internet als aparte PDF file: http://www-personal.umich.edu/~oritkami/). – (2) Ibid., p. 208. – (3) Ibid., p. 208. – (4) Voor de lezer die verder wil zoeken: Zie ook de Engelse Wikipedia Website bij het onderdeel : 'anarchist films'. – (5) Zie ook de door mij veelvuldig bestudeerde filmencyclopedie *1001 Films: De meest spraakmakende Films Aller Tijden,* Librero, Kerkdriel 2005. – (6) Ibid.

DE ANARCHISTISCHE VERBEELDING

André Bons

Wisten we maar precies wat anarchisme is. Dan was het misschien ook gemakkelijker te zeggen wat wel een anarchistische film is en wat niet. Volgens Richard Porton promoot en onderzoekt een anarchistische film de activiteiten van anarchisten. Met Film and the Anarchist Imagination *(London: Verso, 1999) schreef hij het eerste volwaardige overzicht van de anarchistische cinema. In het besef dat een zoektocht naar een strakke definitie gemakkelijk in een moeras eindigt, neemt hij twee belangrijke beslissingen. Hij besluit dat het anarchistisch denken een eenheid is, een rijke traditie waarin ondanks de verschillen van mening de overeenkomsten de overhand hebben. En hij trekt wijde en poreuze grenzen om het genre van de anarchistische film. Porton moet weinig hebben van sektarisme.*

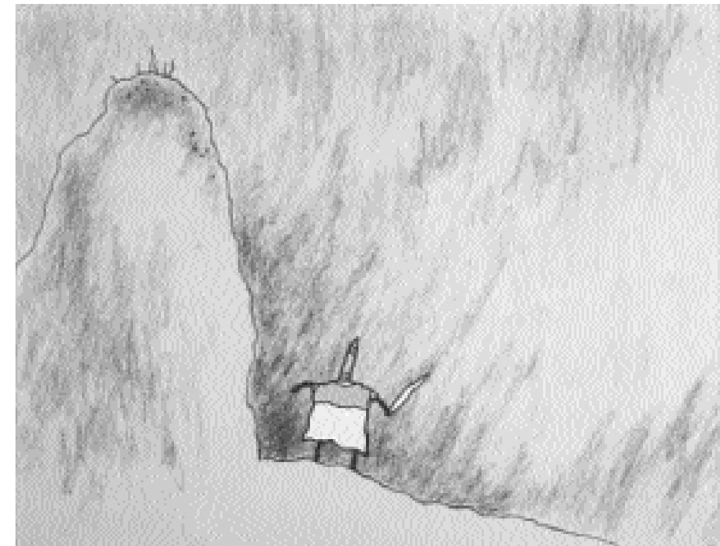
Op die manier betrekt hij een behoorlijk aantal films in zijn analyse, ook al omdat hij het, enigszins in strijd met zijn eigen definitie, van ondergeschikt belang acht of een film anarchisten rooskleurig afschildert. De opbrengst was ook wel karig geweest als hij zich tot pure propagandafilms had beperkt. Dat roept wel de vraag op hoe Porton tot zijn selectie van anarchistische films komt. Het lijkt erop dat hij zich door vier selectiecriteria heeft laten inspireren – zonder zich daar echter uitdrukkelijk op vast te leggen.

Belangrijk is allereerst de betrokkenheid van anarchisten bij het productieproces: regisseurs, acteurs en anderen. Zij zijn vaak uitgesproken over hun bedoelingen met een film. Toch is de anarchistische cinema niet uitsluitend het terrein van anarchisten, als we Porton volgen. Talloze films gemaakt door mensen die niet bekend staan als anarchisten verbeelden op prachtige wijze de thema's van vrijheid, rechtvaardigheid, solidariteit en collectieve actie voor verandering die voor anarchisten zo belangrijk zijn.
Tot de anarchistische cinema horen op de tweede plaats de films die mensen en gebeurtenissen uit de geschiedenis van het anarchisme verbeelden. Dat hoeft niet per se flatteus of eerlijk te gebeuren. Talrijk zijn de films waarin de anarchist stevig wordt gestereotypeerd. De populaire verbeelding van anarchisten als gewelddadig, irrationeel, heethoofdig, de brenger van chaos en terreur, is gebaseerd op het negentiende-eeuwse nihilisme en de propaganda van de daad. In de twintigste eeuw zijn die beelden steeds opnieuw gevoed door een lange reeks films over het anarchistische gevaar. Griffith's *The Voice of the Violin* (1909) is een van de oudste voorbeelden van een stereotypering van de anarchist als terrorist, Hitchcocks *Sabotage* uit 1936, gebaseerd op *The Secret Agent* van Joseph Conrad een ander, en Hal Hartley's *Simple Men* (1992) is een meer recente film in dit genre.
Er zijn echter ook films die op een eerlijker manier historische figuren presenteren, vaak tegen de achtergrond van gebeurtenissen die voor de geschiedenis van het anarchisme van belang zijn. Een voorbeeld is de film van Kevin Brownlow en Andrew Mollo *Winstanley* (1975), over het leven van de zeventiende-eeuwse Digger Edwin S. Porter. *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison* uit 1901 is een tamelijk feitelijke reconstructie van de moord op de Amerikaanse president McKinley door de anarchist Leon Czolgosz. Bekende voorbeelden zijn verder Elia Kazan *Viva Zapata!* (1952) over de Mexicaanse Revolutie, Bo Widerberg's *Joe Hill* (1971) en Giuliano Montaldo's *Sacco and Vanzetti* (1971). Fred Zinnemann's *Behold a Pale Horse* (1964) gaat over een anarchist die het verzet tegen het Franco-regime probeert te stimuleren.
Voorbeelden van films vanuit anarcho-feministisch perspectief zijn Yvonne Rainer, *Journeys from Berlin/1971* uit 1980, over de manieren waarop vrouwen door de geschiedenis heen het persoonlijke en politieke op elkaar hebben betrokken, en Lizzie Borden, *Born in Flames* (1983) over het activisme van de leden van de Women's Army. Enkele documentaires mogen niet onvermeld blijven. Natuurlijk Joris Ivens met *The Spanish Earth* uit 1937, maar ook Hans Magnus Enzensbergers documentaire *Durutti – Biographie einer Legende* (1972), Richard Prost, *Un Autre Futur: L'Espagne Rouge et Noir* uit 1995, en tenslotte *Anarchism in America* (1981) van Joel Sucher en Steven Fischler. Porton is niet over alle documentaires even tevreden. Soms zijn ze hem wat te weinig kritisch.
Een volgend selectiecriterium van Porton, misschien wel het belangrijkste, heeft te maken met de thematiek van de film. Met name van belang in de anarchistische cinema zijn het gevecht tegen de staat, de economische strijd, en opvoeding en onderwijs. Van de hierboven genoemde films hadden enkele ook onder deze noemer kunnen worden vermeld.
Land and Freedom van Ken Loach uit 1995 is een voorbeeld van een film over politieke strijd tegen de staat. De opvattingen van anarchisten over economie en arbeid komen vooral tot uitdrukking in films over anarchosyndicalisme en over arbeidsethos. Ze verspreiden een verschillende boodschap, maar maken beide deel uit van de anarchistische traditie. Een mooi voorbeeld van een film over anarchosyndicalisme is Hector Olivera's *Rebellion in Patagonia* (1974), over een heftige periode in de geschiedenis van het Argentijnse anarcho-syndicalisme. Vermeldenswaard is ook de documentaire van Steward Bird en Deborah Shaffer met de titel *The Wobblies* (1979). Over de Wobblies, de Amerikaanse syndicalisten, zijn ook diverse speelfilms gemaakt.
Films die het verzet tegen conventionele visies op arbeid tonen zijn onder andere Alain Tanner, *La Salamandre* (1971), Richard Linklater, *Slacker* (1991), Mike Leigh, *Naked* (1993), en Chris Smith, *American Job* (1997). Over het thema van het recht op luiheid zijn twee films van Claude Faraldo van belang. *Themroc* uit 1973 is het bekendst, maar het autobiografische *Bof* uit 1971 is veel beter. En ook Alain Tanner *Charles – Mort ou vif* (1969) over een fabrieksdirecteur die zijn bedrijf opgeeft en zijn leven een radicaal nieuwe wending geeft, is de moeite waard.

Porton besteedt veel aandacht aan drie films. René Clair *À Nous la Liberté* (1931) is onder meer een vroege kritiek op de consumptiemaatschappij in de vorm van een musical. Jean Luc Goddards *Tout va bien* uit 1972 is een essentiële film over mei '68 en de arbeidersstrijd. Het is onder meer een opmerkelijk voorbeeld van een film gemaakt door een maoïst maar van belang als voorbeeld van

anarchistische cinema. En tenslotte wijst Porton op het belang van Elio Petri's *La Classe Operaia Va in Paradiso* (1971), die gaat over militant verzet tegen het systeem van de arbeid en de arbeidsethiek.
Pedagogiek en opvoeding is een van de stokpaardjes van het anarchisme. Jean-Luc Goddard *Le Gai Savoir* (1967) is in dit verband van belang. Andere voorbeelden van anarchistische pedagogiek vinden we in Alain Tanner, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), Jean Vigo's *Zéro de conduite* (1933) is een film die door critici onveranderlijk als een van de weinige anarchistische films wordt aangeduid die de moeite waard zijn. Ze gaat over het onderwijssysteem en kinderlijke spontaniteit. Van dezelfde regisseur is ook *L'Atalante* (1934) vermeldenswaard. Bekender is Lindsay Anderson's *If …* (1968), over anarchie op een school, een film die wel is omschreven als de Engelse *Zéro de conduite.*
Het thema van opvoeding en onderwijs bestrijkt een breed terrein. Avant-garde vormen van pedagogiek zijn te zien in Francois Truffauts *L'enfant sauvage* (1969) en Buñuels *Las Hurdes* (1932). De positie van de anarchistische intellectueel of wetenschapper wordt onderzocht in de documentaire van Mark Kitchell *Berkeley in the Sixties* (1991) en ook in Mark Achbar en Peter Wintonicks documentaire *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media.*
De strijd van nieuwe sociale bewegingen komt ter sprake onder het kopje anti-autoritaire pedagogiek buiten de school. Porton behandelt hier enkele documentaires van Hanneke Willemse en Jan Groen uit de jaren tachtig over de kraakbeweging, onder andere *Een Vondelbrug te ver*, en Clayton Patterson, *Thompkins Square Park Police Riot* (1988).
Portons vierde en laatste maatstaf voor opname in de canon van de anarchistische cinema is de esthetische kwaliteit van de film: het avant-garde karakter van een film. Het gaat om films als Buñuel's *Un Chien Andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930), en *Viridiana* (1961) en Sheldon Rochlins *Signal Through the Flames: the Story of the Living Theater* (1983).
Ook Aki Kaurismaki, *La vie de Bohème* (1993) een parodie om het milieu van de bohémien, en Agnieszka Holland *Total Eclipse* (1995) over de romance tussen Rimbaud en Verlaine, vallen in deze categorie. Guy Debords *La Société du Spectacle* (1973) tenslotte is de verbeelding van zijn gelijknamige manifest. Ook dit criterium is open en veranderlijk. Voor Porton is de anarchistische esthetiek een project: ze verandert voortdurend, en zal zich in de toekomst altijd in nieuwe vormen voordoen.

Zoals we hebben gezien zijn de eisen die Porton aan anarchistische films stelt niet hard. Dat kan ook niet, omdat er geen overeenstemming is over wie zich met recht anarchist mag noemen, of over wat de anarchistische traditie voorstelt. Een film hoeft ook niet per se aan alle criteria te voldoen om te worden opgenomen in Portons niet-sektarische catalogus. *Film and the Anarchist Imagination* is wel het eerste boek dat een volledig beeld probeert te geven van de anarchistische film. Het is niet het laatste woord. Porton richt zich vooral op wat hij noemt de spanning tussen individuele autonomie en collectieve actie, en minder op wat we het anarchistische moment kunnen noemen: de ogenblikken waarop zich onverwacht momenten van vrijheid voordoen. Tijdelijke autonome zones, momenten van extase, van ongehoorzaamheid en het tarten van het gezag. Die momenten zijn niet in een catalogus te vangen. Maar dit kleine anarchisme kleurt de geschiedenis en de beleving van film misschien meer dan de hier genoemde grote films.
Of een boek over de anarchistische film er nu wel of niet in slaagt een volledig overzicht te geven van alles wat van belang kan zijn, is minder belangrijk dan de vraag of het de lust opwekt om zelf anarchistische films te gaan zien. Daarin slaagt Porton. Gelukkig nemen de mogelijkheden om zelf de kwaliteit van anarchistische filmproducties te gaan beoordelen spectaculair toe. Waar de geïnteresseerden tot voor kort waren aangewezen op vertoningen in art houses, op universiteiten en in kraakcafés, is met de ontwikkeling van het internet aan die schaarste een eind gekomen. De gevolgen hiervan voor het verspreiden van films en documentaires laat Porton onderbelicht.
De afgelopen jaren is veel materiaal dat relevant is voor het begrijpen van de anarchistische filmtraditie beschikbaar gekomen. Speelfilms en documentaires zijn bijvoorbeeld beschikbaar op www.brightcove.tv. Via Youtube kan iedereen op elk moment kijken naar beelden van hedendaagse anarchisten als Noam Chomsky, Murray Bookchin, David Graeber. Voedsel voor de anarchistische verbeelding. Nu nog zien welk effect dat zal hebben op de manier waarop anarchisten worden gerepresenteerd en waarop ze zichzelf verbeelden.



STALKER

Weia Reinboud

Is een film anarchistisch als er een anarchistische boodschap in zit? Of als er anarchisten in voorkomen? Of als anarchisten het een interessante en/of prachtige film vinden? De films van Andrej Tarkovski zijn filmisch erg interessant, maar boodschap en verhaal zijn zelden duidelijk. Sommige van zijn films zou ik vaker willen zien als bepaalde scenes er niet inzaten, maar bij Stalker (1979) heb ik die kritiek niet, die heb ik dan ook al zeker zesmaal gezien. Waarom? Waardoor?
De film is gebaseerd op het boek Bermtoeristen van Arkadi en Boris Stroegatski. Het is science-fiction en ik heb me er doorheen geworsteld, een vreselijk slap boek – dat echter voldoende inspiratie voor Tarkovski bevatte om een weergaloze film te maken.

Het begin en eind van de film spelen in de 'gewone' wereld, maar het grootste, middelste deel speelt zich af in de 'Zone', een verboden gebied. Minder expliciet dan in het boek zitten er in de film suggesties dat er iets buitenaards danwel toverachtigs aan de hand is in de Zone, maar een nuchterder interpretatie is ook mogelijk. Dan is de Zone een gebied waar een chemisch en/of militair experiment uit de hand gelopen is, een gebied dat vanwege straling of wat dan ook tot verboden gebied verklaard is. Juist het verbodene wekt het verlangen op om er toch heen te gaan, temeer daar het verhaal de ronde doet dat in een van de ruïnes een Kamer is waar je een wens kunt doen – en dat die wens dan uitkomt. Een verboden, bewaakte zone is iets dat gemakkelijk aan de Sovjet-omstandigheden te verbinden valt, evenals het speculeren over wat daar allemaal aan de hand zou kunnen zijn.
Stalker is een gids die manieren weet om mensen in en uit de zwaarbewaakte Zone te smokkelen. De film begint met dat zijn vrouw hem probeert te weerhouden om te gaan, ze is bang dat hij niet terugkomt, ze hebben een dochtertje dat niet kan lopen. Maar hij gaat. De twee mensen die hij deze keer gidst hebben geen namen, ze heten naar hun beroep, het zijn een schrijver, Pisátjelj, die een mooi verhaal vermoedt, en een skeptische professor, Prafjésr. Er volgt een spannende scene in een vervallen industriële omgeving met een trein, een jeep, schietende bewakers – en ze bereiken de Zone. De typisch Tarkovskiaanse beelden van de duistere gebouwen maken ineens plaats voor evenzeer Tarkovskiaanse natuurbeelden. Een sterk shot van een door onkruid overwoekerde tank, een landschap, een huilende hond, verder is er stilte.
Stalker blijkt allerlei rituelen te hebben die hem de veilige weg door de Zone doen vinden. De schrijver en de professor volgen een enkele keer hun eigen plan, maar houden zich meestal aan de dikwijls absurde aanwijzingen van de angstige Stalker. De tocht duurt heel lang. Een hond verschijnt en gaat met ze mee. De drie mannen praten vooral langs elkaar heen: de droge opmerkingen van de professor, de half-filosofische verhandelingen van de schrijver,

(vervolg op pag.15)

FASCINATIE VOOR FILMS

Marius de Geus

Waar komt die fascinatie voor films in het algemeen en anarchistische films in het bijzonder toch vandaan? Wanneer ik kijk naar mijn eigen enthousiasme en grote belangstelling voor films, dan komt die in grote lijnen voort uit minimaal vijf fundamentele drijfveren en motieven: (1) het plezier van het kunnen wegdromen bij een betere, mooiere wereld, (2) de vaak strikt persoonlijke inbreng van de regisseur, (3) de aantrekkelijke verleidingen door de hoofdrolspelers, (4) het scherpe oog voor details, en last but not least, (5) het magische, picturale element van speelfilms.

Het kijken naar films is door de jaren heen voor velen een aanlokkelijke activiteit, omdat men zich voor enkele uren terug kan trekken uit de werkelijkheid met al haar tekorten en imperfecties, en zich voor enig tijd kan laten wegvoeren naar een denkbeeldige realiteit die op een groot scherm wordt geprojecteerd. Films stellen ons in staat om de eigen maatschappij en realiteit voor enige tijd compleet weg te denken en zich in gedachten in te leven in een volledig ander verhaal, een andere maatschappij, een beter leven.
De lezer zal wellicht het gevoel van opwinding en vervoering herkennen wanneer men volledig opgaat in een filmisch meesterwerk van een groot regisseur als Ingmar Bergman, Frederico Fellini, Akira Kurosawa, en zich overgeeft aan de eigen fantasie en belevingswereld. Men verliest in het veilige donker van de bioscoop vaak het vaste gevoel van tijd, ruimte en plaats, en wordt toeschouwer van een wonderbaarlijk avontuur, een fantastische droom, of een spannende ontdekkingsreis. Het is het nauw betrokken raken bij de belevenissen en verwikkelingen van de acteurs, dat het bekijken van films tot een bijzonder groot genoegen kan maken. Uiteraard zal dit niet voor iedereen even sterk gelden, maar er zit een uiterst aanlokkelijk en verleidelijk element in het kortstondig loslaten van de eigen persoonlijke en maatschappelijke werkelijkheid en het tijdelijk deelgenoot worden van een door de scenarioschrijver, regisseur en acteurs gecreëerde 'fictieve' wereld.
De ervaren filmkijker weet heel goed dat iedere film in wezen een uitermate persoonlijk 'statement' is van de regisseur: een schildering van beelden die tot stand is gekomen op grond van zijn of haar persoonlijke ervaringen en waarnemingen, en een buitengewoon selectieve interpretatie van de realiteit. De verleiding van films is mede een gevolg van dit zeer persoonlijke element. Films vertellen in de eerste plaats een uiterst persoonlijk verhaal over de betrokken scenarioschrijver en regisseur, hun ervaringen, pre-occupaties, idealen en doelstellingen in het leven.
In de tweede plaats vertellen zij een verhaal over de maatschappij en het historische tijdperk waarin de scenarioschrijver en regisseur leven, de sociale verhoudingen, onrechtvaardigheden en tevens de politieke tekortkomingen en misstanden bij de duidelijk meer maatschappelijk geëngageerde films, zoals in John Ford's ontroerende *The Grapes of*

Wrath, Vittorio de Sica's prachtige *Ladri di Biciclette* (Fietsendieven), Elia Kazan's *On the Waterfront*, enzovoort. Tijdens het kijkproces vindt er – als het goed is – ook een soort kritische dialoog met de scenarioschrijver en regisseur van de film plaats, waarbij de waarnemer het geprojecteerde beeld als het ware 'uittest' en kritisch nadenkt over de eigen uitgangspunten, ideeën en idealen in het leven.

De inbreng van de acteurs en actrices voor de mate van betrokkenheid en fascinatie van de toeschouwer mag niet worden onderschat. Er zijn spelers die de karakters die zij dienen uit te beelden zo volkomen geloofwaardig en natuurlijk invullen dat men als filmkijker volledig meegaat in de illusie van het gespeelde spel. Iedereen heeft op dit vlak natuurlijk de eigen voorkeuren, maar weinigen kunnen bijvoorbeeld weerstand bieden tegen het volkomen natuurlijke, realistische en geloofwaardige spel van Anna Magnani en Simone Signoret in verschillende Italiaanse en Franse klassiekers, de bravoure van een Errol Flynn in *The Adventures of Robin Hood*, en de vertolkingen van bijvoorbeeld Donald Sutherland in Fellini's film *Casanova*, of Marcello Mastrioanni in de film *8 1/2* van dezelfde regisseur.
Dit type acteurs doet je in het bijnaduister van de bioscoop of de eigen huiskamer eigenlijk totaal vergeten dat er door hen een 'rol' wordt gespeeld en zij weten door hun acteren de scheidslijn tussen fictie en werkelijkheid op nauwelijks te benoemen wijze te overbruggen.
Scenarioschrijvers en regisseurs beschrijven in de meeste gevallen heel minutieus hun plannen en voorstellingen en tonen een uitzonderlijk scherp oog voor de kleinste details. Deze aandacht voor schijnbaar minieme punten is niet toevallig, maar het gevolg van hun verlangen om een zo exact mogelijk, afgerond, alomvattend en geloofwaardig beeld te geven van hun 'fantasie', en te laten zien hoe hun ideeën en denkbeelden in het persoonlijke en sociale leven van de nagespeelde individuen doorwerken.
Ik betrap mezelf er regelmatig op dat het plezier dat men ontleent aan een film inderdaad vaak in die details steekt, zoals in de geloofwaardige aankleding van de acteurs en de filmset, de gebruikte interieurs en exterieurs, de gehanteerde landschapsbeelden en de sfeerbepalende muziek die de toeschouwer in de juiste stemming moeten brengen, en dergelijke. Wanneer dit soort details niet klopt, dan raakt men als kijker snel afgeleid en zelfs lichtelijk geïrriteerd, terwijl wanneer de details wel juist zijn getroffen men bereid is om volledig mee te gaan in de fantasieën en beelden van zowel schrijver als regisseur.

Een van de meeste verleidelijke aspecten van films is en blijft toch hun beeldende vermogen. De verlokking en verleiding van het kijken naar films is voor een groot deel terug te voeren op de voorkeur van scenarioschrijvers en regisseurs voor de meest fantasierijke schetsen en beeldende visies.
Er zit zonder meer een magisch element in hun vermogen om kleurrijke, prikkelende en veelzeggende voorstellingen op te roepen door middel van de zorgvuldig geprojecteerde beelden. Hierdoor weten zij veelbetekenende plaatjes en afbeeldingen in onze fantasie te creëren, hetgeen stimulerend kan werken om na te gaan denken over wenselijke toekomstbeelden en nieuwe technologische, politieke en sociale ontwikkelingen en verhoudingen in de maatschappij.

Over het algemeen gesproken is de grote kracht van films dat zij met behulp van geavanceerde projectietechnieken de meest aansprekende visuele beelden weten op te roepen bij de toeschouwer en voortdurend onze verbeeldingskracht weten te stimuleren. Dit was al het geval bij de eerste eenvoudige (en trouwens ook zeer brandgevaarlijke…) toverlantaarns voor in de huiskamer in negentiende eeuw, maar dit geldt nog veel sterker voor de meest moderne digitale filmvoorstellingen met verbazingwekkende dieptewerking, beeldscherpte en daar nog eens bij vele kanalen Dolby Surround geluid.

STALKER (vervolg van pag. 12)

de verontrusting van Stalker over de ongepaste reacties van de andere twee, zij leven niet, deze Zone is juist de enige plek waar hij volop, echt leeft. Een situatie die weer gemakkelijk naar de verhoudingen van de sovjettijd te vertalen valt: in de Zone spelen namelijk zowel armoede als bemoeienis niet.
Een paar maal wordt door de vader van Tarkovski, dichter Arseni Tarkovski, een gedicht voorgedragen; ook daar valt niet veel aan te begrijpen, maar mooi dat dat Russisch is!
Tarkovski zou Tarkovski niet zijn als de vier elementen aarde (modder, stof), lucht (een windstoot, plotseling een vogel), water (een waterval, een riool, een vis) en vuur (erbij gesleepte beelden) niet zouden voorkomen. Uiteindelijk bereiken ze de Kamer en geen van drieën durft/wil/kan naar binnen. De motieven blijven vaag, je kunt er van alles in zien. Stalker is wellicht bang dat hij de verkeerde wens doet, voor de schrijver hoeft het allemaal niet, zegt hij. De professor blijkt ineens een wezenlijk onderdeel van een vernietigingswapen bij zich te hebben, Stalker vreest dat hij de Kamer wil vernietigen, maar de professor demonteert het ding, gooit de onderdelen de Kamer binnen, de hond loopt rond.
Plotseling zijn ze dan weer buiten de Zone. Misschien is het goed voor de kijkers om weer buiten de spanning van de Zone te komen, maar het is niet het sterkste deel van de film. Stalker komt thuis, het dochtertje kan nog steeds niet lopen, een trein dendert vlak langs het huis. Beethoven klinkt, *Alle Menschen* schijnen *Brüder* te worden.

De beelden van de film zijn van extreme intensiteit, zoals eigenlijk altijd in de films van Tarkovski. De helderheid van de beelden gaat vergezeld van onduidelijkheid van de mensen, maar juist door het ontbreken van duidelijkheid kan je er van alles in zien. Wel of geen sciencefiction, wel of geen buitennatuurlijkheid in Zone en Kamer, wel of geen diepgang in de mensen en in wie dan? Is de Zone wel of niet ergens een symbool van? Tarkovski zei 'nee' (in zijn boek *De verzegelde tijd*), maar ook de bedoelingen, plannen en uitspraken van de maker zelf kan je naast je neerleggen. Gaat het om de psychologie? Kritiek op consumentisme? Kaart de maker milieuverontreiniging aan? Intussen is het een van de indringendste films ooit. Volgens mij dan. *Ótsjen charasjó* – zeer goed!

DE WERELD VAN PAUL DRIESSEN

Rymke Wiersma

Het zal een jaar of vijf geleden geweest zijn dat ik in het krantje van het Nederlands Filmfestival een tekening zag die onmiddellijk mijn hart veroverde. Geen idee meer wat er getekend was, het ging nu eens alleen om de vorm – hoewel natuurlijk elke vorm ook inhoud in zich draagt. Deze stijl van tekenen drukte speelsheid uit, gekkigheid, iets schattigs en tegelijk niets zoetsappigs – ongeveer zoals ik zelf graag zou willen kunnen tekenen. De tekenaar bleek Paul Driessen te zijn, 'boegbeeld van de Nederlandse animatiefilm', 'veelvuldig nagebootst maar zelden geëvenaard' – ik had nog nooit van hem gehoord. Maar daar kwam snel verandering in want hij was speciale gast op het festival, er werden films van hem vertoond en hij kwam er zelf over vertellen.

Zijn films zijn uiterst grappig, en bevatten altijd meerdere lagen. Soms is het scherm in twee, drie of nog meer delen gesplitst en rollen er voor je ogen meerdere filmpjes tegelijk af. Je kunt ze bekijken en blijven bekijken. 'Het zijn ideeenkomedies die geen gemakkelijke antwoorden verschaffen, maar ons aan het denken zetten en precies op de grens tussen komedie en filosofie balanceren.' Een paar voorbeelden.

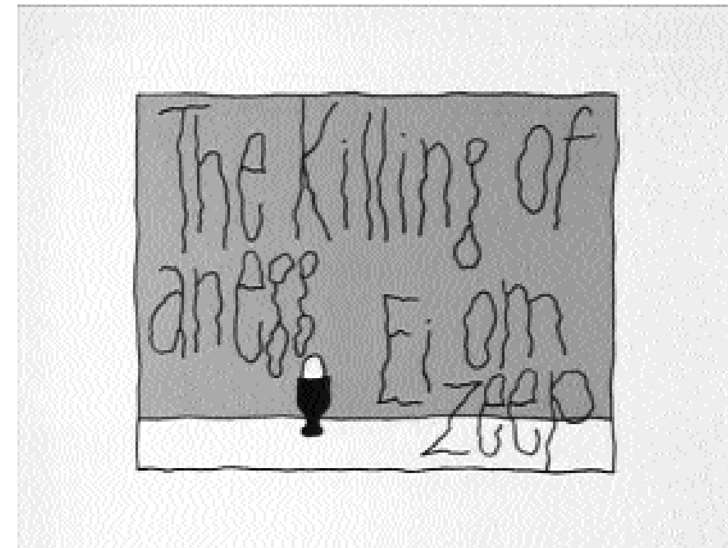
An Old Box. Een zwerver doorzoekt de vuilnisbakken en vindt een doos waar muziek in zit. Hij probeert feestende mensen te laten meegenieten, maar niemand heeft aandacht voor hem. Na een koude nacht stapt hij zelf maar in de doos, waarna hij in een ster verandert. De vuilniswagen verschijnt vroeg in de ochtend en achteloos wordt de doos in de laadruimte gekieperd.

Ei om zeep. Een man zit achter zijn ontbijttafel en prevelt een (onverstaanbaar) gebedje. Voor hem staat een gekookt ei in een eierdop. Hij begint met een lepeltje op het ei te kloppen. Heel alledaags allemaal, maar vreselijk grappig getekend en beweging en geluid zijn ritmisch perfect. Dan klinkt er uit het ei een stemmetje: 'Hey! Who is it?' De man tikt nog eens, en luistert… weer dat stemmetje, nu roepend. De man krijgt een sadistische grijns over zich en vermorzelt het ei waarin de stem hulproepend wegsterft. Echter, nog voor hij een hap van het in elkaar gestampte ei heeft kunnen nemen wordt er geklopt. Op de deur? Of op de muur? 'Hey!' roept hij verbaasd, 'who is it?' Hoe het doorgaat valt te raden… Deze film is in één woord subliem, en (waarschijnlijk onbedoeld) extra 'leuk' voor veganisten.

Oh What a Knight. Deze film is niet minder wrang, maar iets meer slapstick. Een geharnaste ridder hoort vrouwelijk hulpgeroep en haast zich in de richting van het geluid, om zoals het een ridder betaamt deze prinses te redden. Onderweg beleeft hij allerlei avonturen, waarbij nogal eens zijn harnas uiteenvalt en er een schriel mannetje overblijft. Het harnas herstelt zich echter keer op keer en dan kan de moedige reis weer verder gaan. Aan het eind dreigt de ridder toch nog door de belager van de prinses gedood te worden, maar dan verzint hij een list: hij glipt stiekum aan de achterkant uit het harnas en valt de schurk van achteren aan. De naakte redder krijgt daarvoor van de prinses een aai over zijn bol, waarna zij vol overgave het harnas, de stoere 'ridder' omhelst – maar het harnas is natuurlijk leeg en staat aan de rand van een ravijn…

Dit zijn maar een paar voorbeelden. Films moet je natuurlijk zien om ze te kunnen waarderen. Een aantal terugkerende thema's passen in elk geval goed bij anarchisme. Het waardevolle en kwetsbare temidden van het grote, logge, krachtpatserige. Het afwijkende individu temidden van de aangepaste massa. In *Elbowing* staat een groep identieke in grijs met zwart geklede mensen in de rij. Om de beurt geven ze een elleboogstoot door. Een soort hippie in vrolijke kleren doet er niet aan mee en wordt over een rand gedreven. In *The Last Tree* moet degene die deze laatste boom omhakt snel zelf die boom nog inklimmen, omdat de aarde met een enorme vaart onder de boom wegsuist. In *The Boy Who Saw The Iceberg* luistert niemand naar het jongetje dat waarschuwt voor het grote gevaar, waarna het hele schip jammerlijk ten onder gaat. Deze laatste film is een tweeluik. Op het linker gedeelte zien we wat er werkelijk gebeurt, op de rechterhelft de fantasiën van het jongetje. Terwijl op de linkerhelft alles al vol water loopt en we 'blub, blub'-geluiden horen stapt op de rechterhelft het jongetje in zijn bed en trekt de deken over zich heen, hopend, denk ik, dat alles maar een nachtmerrie was.

Citaten komen uit *Paul Driessen. Beelden en bespiegelingen*, door Marc Glassman, Ton Gloudemans en Nico Crama, Utrecht 2002, 240 blz, over alle films van Driessen, tekst in Nederlands, Frans en Engels, rijk geïllustreerd. Via www.youtube.com zijn een aantal prachtige filmpjes zo te bekijken, onder andere het genoemde *Ei om zeep/Killing of an Egg*. Afbeeldingen zijn van de dvd *The Dutch Films of Paul Driessen* met 14 filmpjes plus extra's, van 1970-2004, producer Nico Crama.



HAIL FREEDONIA, LAND OF THE FREE!

De anarchistische humor van de Marx Brothers

Martin Smit

De Amerikaanse Marx Brothers maakten tussen 1929 en 1949 dertien films. Centraal daarin staat de non-conformistische, vaak surrealistische, absurde humor van Groucho, Chico, Harpo en (soms) Zeppo Marx. Het verhaal doet er daarbij niet zoveel toe. De films zijn satirisch, anti-establishment en anti-autoritair. In de jaren zeventig werden hun films door de protestgeneratie van die dagen herondekt. Niet alle films van de Marx Brothers zijn vandaag de dag nog het aanzien waard. Hoogtepunt in hun œvre is Duck Soup *(1933) - zonder meer de allerleukste antimilitaristische film ooit - een politieke satire die in de jaren dertig gezien werd als kritiek op de totalitaire regiems in Duitsland en Italië en waarvan de boodschap niet aan waarde heeft ingeboet.*

'It's war!'… It's war!'
'… At last!'
(De Marx Brothers in *Duck Soup*)

Gepokt en gemazeld door jarenlange ervaring in het Amerikaanse vaudevilletheater in de jaren tien en twintig van de vorige eeuw, namen de Marx Brothers in 1929 hun eerste speelfilm op, *The Cocoanuts*. Al bijna twintig jaar tourden de broers (Groucho, Chico, Harpo, en later ook Zeppo) op dat moment met hun theaterprogramma's door de VS: hilarische shows met nauwelijks een verhaallijn, vol absurde dialogen en bizarre sketches.
Groucho Marx (1890–1977), met licht door de knieën gezakt loopje, geverfde snor en continu sigaar rokend - lijkt daarin voortdurend aan het woord: ad rem, niets en niemand ontziend in zijn commentaren en beledigingen, zowel tegen medespelers als publiek, altijd op zoek naar een winstgevende deal of een rijke weduwe, maar vaak gaat dat samen.
Chico Marx (1887-1961) speelt een niet al te snuggere Italiaan, is weliswaar een virtuoos pianist, maar komt niet veel verder dan het maken van woordgrappen in overbodige dialogen met Groucho.
Harpo Marx (1888-1964) is de clown van het gezelschap, een ongeleid projectiel, die iedere situatie uitbuit om een grap uit te halen, blonde vrouwen achterna jaagt, bestek, serviesgoed en wekkers uit zijn jas tevoorschijn haalt, maar wel prachtig harp speelt. Hij zegt nooit een woord en communiceert door middel van een autotoeter en door op zijn vingers te fluiten.
Zeppo Marx (1901-1979) is een humorloze straight man met nauwelijks tekst. Na de vierde film van de broers verdween hij geruisloos uit beeld.
Hun eerste paar films, *The Cocoanuts* (1929) en *Animal Crackers* (1930) zijn eigenlijk niet meer dan gefilmde registraties van eerder gespeelde theatershows. In *The Cocoanuts* wordt de draak gestoken met de grondspeculatie in de jaren twintig in Californië, *Animal Crackers* is een satire op de Amerikaanse *high society*, die zich verpoost op feestjes, in *Horsefeathers* (1932) gaat het doen en laten op een Amerikaanse universiteit op de schop.
De verhalen werden voor de verfilmingen wat meer gestroomlijnd, maar in essentie bleven het theaterstukken. In *Monkey Business* (1931) en *Duck Soup* (1933) is het statische van de toneeldecors geheel verdwenen en komen de broers pas echt op dreef. Deze twee films hebben – ook nu nog – een ongelooflijke vaart: snelle montage, rappe dialogen, de volgende scene buitelt als het ware over de vorige heen, grappen volgen elkaar in razendsnel tempo op. Groucho is voortdurend aan het woord en lanceert de ene oneliner na de andere. Harpo steelt de show met uiterst originele gimmicks en visuele grappen, Chico laveert, Italiaans-Engels babbelend, tussen de scenes door. Een doorwrocht verhaal hebben deze twee films niet, maar dat is ook niet nodig.

In *Monkey Business* zijn de broers verstekelingen op een oceaanstomer, in *Duck Soup* staat de onenigheid tussen twee dwergstaatjes centraal. Maar juist deze simpele situaties bieden meer dan voldoende ruimte om te talenten van de broers te kunnen etaleren, daarmee anderen tot wanhoop te drijven, een gezonde chaos te creëren en de absurditeit ten top te voeren.
Binnen die situaties ontrolt zich een caleidoscoop van onlogisch opgebouwde sketches, woordspelingen, onzinnige hilarische grappen, beledigingen, achtervolgingen en overbodige dialogen. Autoriteiten worden geïntimideerd, ambtenaren en directeuren, gezagsdragers als politici en agenten, dwarsgezeten en voor gek gezet. *Ladies in society* worden geschoffeerd en beledigd. Bij de slachtoffers ontstaat ontreddering, wanhoop en paniek.
Groucho: *'A four-year-old child could understand this report! Run out and find me a four-year-old child.'*

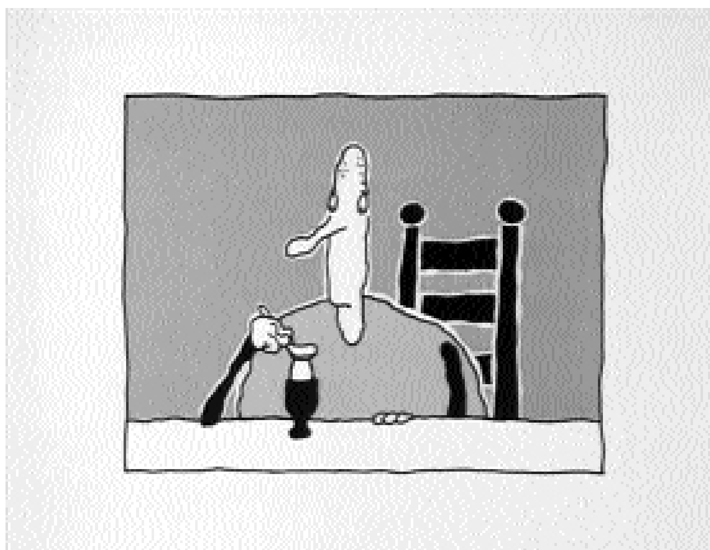
De films van de Marx Brothers worden vaak geassocieerd met het surrealisme en het dadaïsme. De Spaanse kunstenaar Salvador Dalí was een groot bewonderaar van de Marx Brothers. Hij gaf Harpo een harp met prikkeldraadsnaren cadeau en schreef een filmscript voor de broers, *Giraffes on Horseback Salad*, waar echter niets mee gebeurde. Volgens Groucho was het *'not funny'*.
Vanwege de chaos die de broers in korte tijd weten te creëren worden de films van de broers vaak als anarchistisch betiteld. Eigenlijk is dat in de verkeerde betekenis van het woord. Anarchistisch zijn de films juist omdat ze een satire zijn op burgerlijkheid en samenleving, de gevestigde orde en autoriteiten aanvallen, ook al was één en ander niet direct zo bedoeld.
'Most old movies, they're not about anything. I thought ours were generally about something. They were attacking the contemporary establishment of those days,' zegt Groucho in een interview in 1973. En hij vervolgt: *'We did a picture called Duck Soup, which was about monarchy. We did a funny picture about a school, and we certainly satirized the opera in America. So I think our pictures were about something, whereas in most cases – Harold Lloyd, Keaton, and those fellows – they weren't about anything, they were just trying to be funny. We were trying to be funny, but we didn't know that we were satirizing the current conditions. It came as a great surprise to us.'*
Nat Perrin (1905-1998), scriptschrijver voor een aantal Marx Brothersfilms, bevestigde de toevalligheid van die ideologische achtergrond. In een interview

in *Vrij Nederland* in 1991 zei hij: 'De Marx Brothers hadden absoluut geen ideologische bedoelingen. Natuurlijk haalden ze alles wat met waardigheid te maken had onderuit en ridiculiseerden zij de moraal en de instituties. Niet omdat ze de wereld of de maatschappelijke structuren wilden veranderen, maar omdat chaos nou eenmaal hun stijl was.'
Niet alleen door de satire, maar ook door het gebruik van verschillende vormen van humor – slapstick, woordgrappen, parodie en het loslaten van de klassieke sketchvorm - en door het overtreden van de ongeschreven wetten van de film – bijvoorbeeld wanneer Groucho zich tot het publiek wendt door rechtstreeks in de camera te spreken – zijn de films als anarchistisch te betitelen, in de betekenis van vernieuwend, baanbrekend en vooruitstrevend.
Door velen worden met name de latere films *A Night at the Opera* (1935) en *A Day at the Races* (1937) als de hoogtepunten van de Marx Brothers gezien. De humoristische scenes in deze films zijn zonder uitzondering goed – de *stateroom*-scene in *A Night at the Opera* geldt inmiddels als een klassieker. De films bieden een concreter verhaal dan de eerdere films en een spectaculaire slotscene, maar de *love-story* in het verhaal – een poging van producer Irving Thalberg om ook vrouwelijk publiek te trekken – en musicalachtige liedjes, halen de vaart uit de films. *'It makes you want to strangle the romantic couple'*, schreef een criticus eens.
De films die de broers daarna nog maakten, zijn magere aftreksels van deze twee producties. *Go West* (1940), *The Big Store* (1941) en *A Night in Casablanca* (1946) zijn met moeite uit te zitten. Grappen, dialogen, de oneliners van Groucho, het is allemaal van een beduidend minder kaliber. De broers zelf ogen vermoeid en blinken zichtbaar niet uit in enthousiasme. Met de beste wil halen deze laatste films nog niet het niveau van de films van Abbott en Costello of het latere – zwakke - werk van Laurel en Hardy.

Ambassadeur: *'I did everything to prevent this war'*.
Groucho: *'I already paid a month's rent for the battlefield'*.

In *Duck Soup* (1933) echter valt het beste van de Marx Brothers op zijn plaats: satire, humor, snelheid, absurditeit, dit alles niet opgehouden door de verplichte piano- en harpnummers van Chico en Harpo of tenenkrommende musicalliedjes, zoals in *A Night at the Opera* en andere latere Marxfilms. De film is een politieke satire op militarisme, oorlog, spionage, politici, parlementarisme, monarchie, diplomatie, rechtspraak en dictatuur. Het dwergstaatje Freedonia ('Hail Freedonia, land of the free!!' zingt men als nationale hymne, terwijl ondertussen roken, spugen, fluiten en dergelijke verboden zijn) verkeert in financiele moeilijkheden en Rufus T. Firefly (Groucho) wordt als president aangesteld om het land te redden. Hij is echter alleen uit op de miljoenen van Mrs. Teasdale, een rijke weduwe die het staatje min of meer financiert. Ondertussen probeert het naastgelegen staatje Sylvania op allerlei manieren Freedonia in te lijven: door te proberen een revolutie te ontketenen, met een ambassadeur die ook de miljoenen van Mrs. Teasdale probeert binnen te slepen, en met twee volstrekt incompetente spionnen (Chico en Harpo), die meer belang hechten aan eigen gewin dan aan het landsbelang. Na een serie komische verwikkelingen, lijkt oorlog tussen de staatjes onvermijdelijk. Nooit was een oorlog zo leuk. Alle clichés die we kennen uit latere oorlogsfilms komen voorbij, maar dan geheel op z'n kop gezet. De absurditeit van oorlog wordt teruggebracht tot haar essentie. Oorlog is onzin, oorlog is een grap, zeggen de Marx Brothers eigenlijk.
In de slotscene laten ze dan ook geen moment onbenut om de kijker dat onder de neus te wrijven. Rufus T. Firefly leidt de strijd tegen Sylvania vanuit een huis in de frontlinie, spionnen Harpo en Chico zijn inmiddels overgelopen naar Freedonia. Harpo mobiliseert de bevolking door al trompetterend op een wit paard door de dorpen te galopperen. Freedonia wordt aangevallen, maar na een oproep schieten apen, brandweerauto's, motorrijders, olifanten en dolfijnen te hulp. Voor het graven van loopgraven is geen tijd, en dus worden ze gekocht. De minister van oorlog steekt zijn kaart in een prikklok voordat hij het slagveld betreedt; een gasaanval is het beste te genezen met een glas water en soda.
Voortdurend verschijnen de broers in andere militaire uniformen – uit de Amerikaanse burgeroorlog, maar ook napoleontische, Russische uniformen met beremutsen, Franse uniformen uit de Eerste Wereldoorlog. Het schieten op eigen troepen wordt afgedaan met een boete van vijf dollar en de strijd wordt gevoerd met tanks, geweren, gangstermitrailleurs en met het gooien van sinaasappels. Het aantal gevangen genomen vijandige soldaten wordt geteld als ware het een kaatswedstrijd.
In de film zitten meerdere verwijzingen naar de politieke gebeurtenissen en situaties in de eerste decennia van de vorige eeuw. De massale vreugdeuitbarsting in het parlementsgebouw, na de oorlogsaankondiging, is een verwijzing naar soortgelijke verschijnselen in Duitsland en Frankrijk na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog (die oorlog zou immers – zo werd gedacht – maar tot de Kerst duren). Het gekonkel tussen de staatjes lijkt op dat van de diverse Balkanstaatjes, rond diezelfde tijd. Het proces dat Freedonia voert tegen spion Chico, verwijst mogelijk naar de stalinistische showprocessen in de Sovjet Unie. Freedonia heeft weliswaar een parlement, maar onder het dictatoriale staatshoofd Rufus T. Firefly heeft dat niets in brengen.
Het filmpubliek in de jaren dertig zag de film als een satire op de dictaturen in Europa (let wel, dit was zes jaar voordat Chaplin *The Great Dictator* uitbracht). De machtsovername door Hitler in Duitsland in 1933 kan echter nauwelijks een rol gespeeld hebben tijdens het schrijven van het script van *Duck Soup*, omdat Hitler maar net aan de macht was toen de film werd gedraaid. Maar dat de film verwees naar de Sovjet Unie onder Stalin en naar Italië (waar Mussolini sinds 1926 aan de macht was), moet duidelijk geweest zijn. Dat laatste moet ook Mussolini begrepen hebben, want in 1934 verbood hij vertoning van de film in Italië. Voor het Spaanse publiek moet de film ook herkenbaarheid hebben geboden – bureaucratie, oorlog, militarisme - want in 1936, tijdens de Spaanse burgeroorlog, was de film in Madrid een ongekend succes, meldt Hugh Thomas in *The Spanish Civil War*.

Soldaat: *'Message from the front, sir!'*
Groucho: *'I'm sick of messages from the front. Can't we have a message from the side?'*



De hilarische wijze waarop in *Duck Soup* een antimilitaristische boodschap in beeld wordt gebracht is uniek, want meestal gaat een dergelijke uiting in films met veel geweld, bloed en tranen gepaard. Een antimilitaristische boodschap is in veel films verkondigd, van *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930) tot *Flags of our Fathers* (Clint Eastwood, 2006), van *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) tot *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1969). Vooral in het begin van de jaren zeventig, met de Vietnamoorlog op haar hoogtepunt, produceerde Hollywood diverse films met een antimilitaristische strekking, geregisseerd door ambitieuze regisseurs als Robert Altman, Mike Nichols (*Catch 22*, 1970. Nichols is de kleinzoon van de Duitse anarchist Gustav Landauer) en Robert Aldrich (*The Dirty Dozen*, 1967).

De Hollywoodbazen hadden in die tijd het maken van films over Vietnam verboden, en dus speelden deze films in een andere oorlog: de Tweede Wereldoorlog, Korea of zelfs de Amerikaanse burgeroorlog. In films als *Little Big Man* (1970), *M.A.S.H.* (1969), *Kelly's Heroes* (1970), *Catch 22* en *Soldier Blue* (1970), lag de anti-Vietnamoorlog-boodschap er duimendik bovenop. Ze sloten perfect aan bij de acties en het vrijheidslievende gedachtengoed van de zogenaamde 'protestgeneratie' en de anti-Vietnambeweging van de jaren zestig en zeventig.

Deze beweging herontdekte ook de films van de Marx Brothers en men vond herkenning in het anti-autoritaire karakter daarvan en in de anarchistische vorm van humor, vergelijkbaar met de ludieke protestacties van de Yippies van Jerry Rubin en Abbie Hoffman. Al in mei 1968, tijdens de studentenopstand in Parijs, stond op Parijse muren gekalkt: *Je suis marxiste, tendence Groucho!* (Ik ben marxist, van de Groucho-soort!)

Tot verbazing van velen bleek Groucho Marx nog in leven te zijn. Toen na acties van Amerikaanse studentenorganisaties de Marx Brothersfilms opnieuw in roulatie werden gebracht, maakte Groucho tournees langs Amerikaanse universiteiten om hervertoningen ervan bij te wonen, draafde hij op in allerlei talkshows en gaf hij zelfs (op zijn 81ste) een avondvullende voorstelling in Carnegie Hall. In interviews stak hij zijn mening over de toenmalige politieke situatie niet onder stoelen of banken. Over Vietnam zei hij (1971): *'If I were a youngster, I wouldn't march into the firing lines with any bravado. I would go to Canada or Sweden, or hide, or go to jail. If I had a son twenty years old I'd encourage him to evade the war. He has a right to his life'*. Voor de regering en met name president Richard Nixon had hij geen goed woord over: *'I think the establishment now is hopeless. This whole gang in Washington, at least half of them are thieves – I don't think there's any question about that'*. Regisseur Robert Altman vroeg Groucho tijdens een interview (1970): *'Do you think there's any hope for Nixon?'* Groucho's antwoord: *'No. I think the only hope this country has is Nixon's assasination'*, was voor de FBI reden om prompt een dossier over Groucho Marx te openen (hij was 80!). Op zich niets nieuws, want al in 1953 had Groucho de aandacht van de FBI getrokken. Men verdacht hem van communistische sympathieën.

In het enkele jaren geleden vrijgegeven FBIdossier over Groucho Marx brengt de rapporteur zijn chef in herinnering dat Groucho zich in 1934 positief had uitgelaten over de Sovjet Unie en zijn verontwaardiging had uitgesproken over de gevangenisstraf van Tom Mooney, een lid van de Industrial Workers of the World, in 1916 tot levenslang veroordeeld voor een bomaanslag waaraan hij geen deel had.

Ondanks zijn glorieuze *comeback*, begin jaren zeventig, was Groucho's overlijden op 19 augustus 1977 in veel kranten een *page four*-berichtje. Zijn dood werd overschaduwd door de dood van een andere entertainer, drie dagen eerder, die ook vernieuwend en baanbrekend was geweest, die in zijn jonge jaren een hele jeugdcultuur in gang had gezet die tot op dat moment voortduurde: Elvis Presley. Groucho zou er ongetwijfeld een goeie grap over gemaakt hebben.

LITERATUUR

Joe Adamson, *Duck Soup for the Rest of Your Life*, in: *Take One*, 8-12-1971; Joe Adamson, *Groucho, Chico, Harpo and sometimes Zeppo*, Coronet, London, 1973; Robert Altman, Jon Carroll, Michael Goodwin, *Groucho Marx, Portrait of the Artist as an Old Man*, in: *Take One* Vol. 3, no. 1, sept/okt 1970; Sarena Davies, *Harpo and Dalí: a surreal double act*, in: *The Daily Telegraph*, 26-5-2007; Fred van Doorn, *Het marxisme volgens Groucho*, in: *Haagse Post*, 3-9-1977; Tonko Dop, *Ergens in de tweede scène heb ik, geloof ik, een van de originele teksten gehoord. Interview met Nat Perrin, scriptschrijver voor de Marx Brothers*, in: *Vrij Nederland*, 27-1-1990; Groucho Marx & Richard J. Anobile, *The Marx Bros. Scrapbook*, Perennial Library, New York 1989; *The Time Out Film Guide*, Penguin Books, London 1989.

De films van de Marx Brothers zijn op dvd verkrijgbaar. Wie een indruk wil krijgen van hoe de broers in de jaren twintig in het theater speelden, moet eens kijken naar een chaotische scene uit hun theaterprogramma *I'll Say She Is!* (1924), in 1931 nog eens door de broers nagespeeld, op Youtube. http://nl.youtube.com/watch?v=ycZJZY5uPh0

ZWARTE EN BRUINE HEMDEN

Hans Ramaer

Twee films zijn me even dierbaar. Beide zijn zo'n dertig jaar terug gemaakt en op het eerste gezicht zijn ze totaal verschillend. Toch is er een onmiskenbare overeenkomst.
De ene film kwam uit in 1976 en is van de bekende Italiaanse regisseur Bertulucci, die ook het scenario schreef. Dit Novecento *is een vele uren durend epos dat de sociale geschiedenis van een Italiaans plattelandsdorp gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw schildert. In de microkosmos van een landgoed met enerzijds zijn aristocratische eigenaar en familie en anderzijds de boerenarbeiders balt Bertulucci bombastisch maar fascinerend de dramatiek van de klassenmaatschappij samen.*

We maken kennis met Alfredo, kleinzoon van de landheer en Olmo, kleinzoon van een van de arbeiders, gespeeld door Robert de Niro en Gérard Depardieu. Al jong sluiten ze vriendschap maar op den duur blijken de klassentegenstellingen onoverbrugbaar. Ze vertegenwoordigen de twee gescheiden werelden die elkaar nodig hebben, op zijn best vreedzaam naast elkaar leven maar toch steeds weer gewelddadig met elkaar in botsing komen.
Het geweld in Novecento wordt vooral manifest als de dorpelingen te maken krijgen met een door Donald Sutherland briljant gespeelde opzichter. Deze blijkt een sadistische fascist die met zijn zwartgehemde vrienden uit de stad een permanente terreur uitoefent. Zo gaat het buurthuis dat alles symboliseert wat de arbeiders aan saamhorigheid en cultuur hebben opgebouwd, in vlammen op.

Ook in *Die Blechtrommel* uit 1979 is de dreiging van het fascisme voelbaar. Het Duitse nazisme in dit geval. Deze film van Volker Schlöndorff is gebaseerd op het gelijknamige boek van Günter Grass, dat in 1959 verscheen.
Het verhaal speelt in Danzig, het huidige Gdansk, dat na de Eerste Wereldoorlog als vrijstad feitelijk een Duitse enclave in Polen vormde. Vandaar dat de oprukkende nazibeweging met zijn 'Heim ins Reich' en het bijbehorende straatgeweld het onheilspellende decor vormt van dit boosaardige sprookje.
Hoofdpersoon is Oskarchen, gespeeld door David Bennent, een koboltachtig jongetje dat weigert te groeien nadat de nazi's in Duitsland de macht gegrepen hebben Dat is het moment waarop hij een blikken trommel cadeau krijgt. Als hij het gevoel heeft te worden uitgedaagd roffelt hij op zijn trommel en slaakt een kreet die glas doet breken. Zijn vader is, zoals zo velen in zijn omgeving een bruin hemd gaan dragen. Begrip vindt Oskarchen na de dood van zijn moeder alleen nog bij de joodse eigenaar van een speelgoedwinkel, gespeeld door Charles Aznavour.
De film verwart door de bizarre en schokkende wendingen (Wie wordt niet misselijk bij het zien van kronkelende palingen in een afgehakte paardenkop?). Die Blechtrommel eindigt met het oorlogsgeweld van september 1939 wanneer Hitler Polen binnen valt. De speelgoedwinkel wordt aan flarden geschoten, het nazisme heeft overwonnen.

VERITY CITY: STAD VAN DE WAARHEID

Over een Rotterdamse zuurkoolwestern

Thom Holterman

De western was door de Amerikaanse filmindustrie naar zijn hoogtepunt gevoerd. Stagecoach *(1939; met John Wayne),* Highnoon *(1952; met Gary Cooper),* Rio Bravo *(1959; met John Wayne),* The man who shot Liberty Valance *(1962; met John Wayne en James Stewart), en al die andere, welke fan kent deze films niet. Vervolgens persifleerde de Italiaanse spaghettiwestern het genre, zoals in* For a few dollars more *(1965; met Clint Eastwood en Lee van Cleef). En dan verschijnt daar plotseling de eerste zuurkoolwestern van Hollandse bodem, geproduceerd eind jaren zestig, uitgekomen begin jaren zeventig. En starring? Onze eigen AS-redacteur Thom Holterman! Als acteur veelbelovend, maar hij is nooit verder gekomen dan dat. Het is zijn eerste en enige rol in een speelfilm. Dan co-starring. Wie? Jawel, Gerard Cox en Peter Blanker. Rotterdamse stadsgenoten van Thom. Maar zij: blijvers! Is dit een fake-verhaal? Neen! Hoe begon het allemaal? (Red.)*

We zitten in eind jaren zestig. Het gevestigde buurt- en clubhuiswerk zoekt naar verandering. In het buurthuis De Brink, in Rotterdam-Zuid, wordt daar iets op bedacht. Een aantal mensen raakt er met elkaar in gesprek en op drift. Als we alle buurthuisactiviteiten eens op één punt richten, bijvoorbeeld een film maken? Dan kan iedereen op zijn of haar eigen manier daaraan bijdragen. Wat voor film dan? Een persiflage van een persiflage: zuurkool in plaats van spaghetti. Een zuurkoolwestern dus.
Het is Rien Kroon (dan 31 jaar oud), die praktisch iedereen binnen het buurthuis op één lijn krijgt en die als regisseur voor de zuurkoolwestern gaat optreden. Rien, leider en speler van het toenmalige poppentheater Paradaas, geeft al een avond in de week (in de wintermaanden) leiding aan een theaterwerkgroep in De Brink. Hun laatste productie betreft een 'anarchistisch circus'. Vervolgens wordt het idee van de zuurkoolwestern uitgewerkt. Rien vraagt zijn broer Joop (leraar handenarbeid) daarbij als cameraman (met een geleende 16 mm camera).
Daarna betrekt men allerlei mensen en instanties van binnen en buiten het buurthuis erbij, zoals: de huisvrouwen van de naaigroep van het buurthuis (voor de kostuums bijvoorbeeld), mensen uit de aannemerswereld (bouwmaterialen), onderwijzers, kleuterleidsters, leden van de toenmalige Rotterdamse Raad voor Jeugd en Jongeren, de cabaretiers Gerard Cox (als pokerspeler) en Peter Blanker (als Mexicaan). En Thom Holterman (toen 27 jaar), alias Tommy Gun (Simon Vinkenoog had hem ooit de bijnaam Tommy-gun-no-high gegeven, omdat hij niet rookte…).
De Vereniging 'De Brink', instelling voor sociaal-cultureel vormingswerk, waartoe het buurthuis behoort, beheert ook een kampeerterrein in Drunen. Daar wordt op de ene helft van het terrein door de timmerclub, rond Pasen 1969, een 'ghosttown' gebouwd (hout geleverd door een van de vaders, een aannemer). De buitenopnames vinden er

plaats in de zomer van 1969. Op de andere helft van het terrein is de camping ingericht om de 'acteurs' en bezoekers onderdak te bezorgen. De binnenopnames vinden vervolgens in de winter plaats, in de grote zaal van het buurthuis. Die zaal is tot saloon verbouwd.
Rien Kroon en enkele anderen die aan de film meewerken, ken ik via de jaarlijks terugkerende nationale Speelweek. Die Speelweek is een initiatief van het uitvoerend bureau van een gemeentelijk gesubsidieerde organisatie ten behoeve van het jeugd- en jongerenwerk. Allerlei bekende kunstenaars van velerlei richtingen verzorgen er 'workshops'. Zo heeft Simon Vinkenoog er zijn schrijvers- en dichtersworkshop. Ook heeft bijvoorbeeld een filmer als Pim de la Parra eens aan een Speelweek editie deelgenomen.

HARLEY DAVIDSON

Wat de deelnemers betreft, richt men zich vooral op mensen die opleidingen volgen of verzorgen op het vlak van het 'vormingswerk'. Het jaarlijkse evenement weet tevens Provo- en later Kabouter georiënteerde jongeren erbij te betrekken. Tot die groep jongeren behoor ik zelf en… ik rijd op een oude Harley Davidson… Rien Kroon vraagt mij met de film mee te doen vanwege die motorfiets en mijn voorliefde voor de western, en de tamelijk grote cliché-kennis die ik omtrent het betreffende genre heb opgebouwd.
De zuurkoolwestern *Verity City*, Stad van de Waarheid, bestaat uit een schier eindeloze opeenstapeling van clichés. Dat zijn westerns zelf natuurlijk ook. De 'typecasting' is daar naar met zijn 'archetypen' als de pokerspeler, begrafenisondernemer, revolverheld, sheriff, rechter, Mexicaan, marskramer/wonderdokter. Allemaal komen ze er in voor. De gebroeders Dalton, die er in optreden, worden gespeeld door leden van de toenmalige *Endattemejugband*. Bij elkaar zo'n zestig acteurs, inclusief een van die andere archetypen in de western, de vreemdeling, de 'loner', mijn rol.
Het verhaal is flinterdun en gaat over twee in vete levende families. Hoofdmotief van de film: een Romeo-Julia verhaal. Een meisje uit de ene familie en een jongen uit de andere familie die op elkaar verliefd worden. De rapen gaar, de verwarring groot. En daar komt op zijn oude Harley Davidson (type Liberator uit 1942) Tommy Gun, de 'loner', een Lucky Luke figuur, uit de Drunense duinen (in Noord Brabant) het dorp Verity City binnenstuiven. Verity City, een dorp met een 'undertaker' en een Saloon (dat annex als 'Fuckhouse' dienst doet), met een Bank, een Sheriff's Office en een General Store.
Het is er schieten, drinken, gokken als de beroemde vreemdeling, de 'loner', zijn intrede doet. Nadat hij wat 'zaken' heeft recht gezet, richt zich de haat tegen hem wanneer Molly, de saloonhoudster, ontvoerd lijkt te zijn. Tommy Gun wordt daarvan verdacht; een lynchpartij is op handen, maar de sheriff weet hem voor de reizende rechter te brengen. Daar komt de ware toedracht van de 'ontvoering' aan het licht: het is de liefde van Molly voor Tommy Gun die de twee in elkaars armen dreef.
Tommy Gun lijkt getemd. Maar als hij van Molly de boel in de saloon moet schoon houden en het leven in het stadje gezapig is geworden, dan weet hij dat zijn bestemming een zwervend bestaan is. Hij stapt op zijn motorfiets en koerst weer richting de prairie – hier de Drunense duinen. Dat levert een lang 'shot' op: de rug van Tommy Gun op zijn oude Liberator!
Wat schrijft het *Rotterdams Nieuwsblad* van 28 april 1970 over de film? 'De Zuurkoolwestern blijkt, zoals meer kunstzinnige werken eigen is, van een typische vooruitziende blik te getuigen. Kabouterkandidaat voor de gemeenteraad [van Rotterdam] Thom Holterman (vijfde op de lijst ARGUS) schittert hier nog als gemotoriseerde super-Harley-cowboy, maar de Vrijstaat begint zelfs in zwart-wit al te dagen…'. Dat zijn nog eens tijden (maar in de Rotterdamse gemeenteraad is hij *niet* gekozen).
De film, een 'stomme', met een speelduur van ongeveer 70 minuten, is gerealiseerd met een budget waarvoor men in die tijd normaal een tv-spotje van 30 seconden maakt. Hij heeft een aantal vertoningen gehad. Uiteraard vindt een ieder die eraan heeft meegewerkt en diens familieleden, vrienden en bekenden, het een topprestatie. Vanuit amateuristisch oogpunt is dat ook zo: een geslaagde vorm van samenwerking van buurthuiswerk. En de vertoning daarbuiten?
De film heeft in december 1970 in enkele nachtvoorstellingen gezeten, bij Free Cinema in het Amsterdamse Kriterion. Hij is ook in Rotterdam op diverse plekken vertoond. Een commentaar van Rotterdamse jongeren die 'stoned' waren, kan ik mij nog herinneren: 'Eindelijk een film waarvan het verhaal zo traag verloopt dat het ook onder invloed is te volgen, maar die Holterman had er niet in mee moeten spelen…'. Tussen een aantal van hen die een volstrekt a-politieke instelling hadden, wat ik hen verweet, en mij bestond om die reden een zekere animositeit…
De film is verder nog in roulatie geweest als voorbeeld van een 'totaal product' van buurthuiswerk in verschillende buurthuizen. Tot de filmspoelen niet meer zijn terug te vinden. Na jaren en een stukje in een gratis verspreid weekblad, komen de spoelen plotseling in de buurt van Moerdijk weer terecht.
Op een dag word ik door Rien Kroon gebeld. Of ik zin heb samen met hem, als regisseur, en een beeldtechnicus kritisch naar de film te kijken. We zullen hem dan inkorten om 'snelheid' in het verhaal te brengen. Zo wordt op een avond de film van 70 minuten tot een speelduur van ongeveer een half uur teruggebracht. Daarvan zijn toen drie kopieën gemaakt op videobanden. Ook zonder ze te draaien zullen die nu wel grijs zijn…

ANARCHISME EN WESTERN

Het is moeilijk na al die jaren aan te geven wat mij in het genre 'western' heeft aangetrokken. In de tweede helft van de jaren vijftig heb ik heel wat westerns gezien, in bioscoop Rex aan de Middellandstraat in Rotterdam (dat waren vooral B-films). Pas achteraf zijn allerlei clichés en symbolen te 'vertalen'.
Mijn politieke engagement drijft me te denken in termen van *verandering* van de samenleving. Daarin sta je heel vaak in je eentje. Je omgeving begrijpt niet waarmee je je bezighoudt en waarom je je zo druk maakt. Nog staat me bij dat een ouder iemand me serieus zei dat, gelet op mijn politieke ideeën die een voorbereiding op mijn militaire dienstweigering (eerste jaren zestig) betroffen, het moeilijk voor me zou maken een meisje te vinden om mee te trouwen. Je loopt de kans alleen te blijven…
De 'loner' in de western staat niet
(vervolg op pag.35)

DE FÛKE

Weia Reinboud

Tijdens het Nederlands Filmfestival in Utrecht van 2000 werd de dat jaar uitgebrachte film De Fûke *vertoond, waar we als enigszins friesofiel en als geïnteresseerden in de complexiteiten van het verzet in de oorlog naar toegingen. Deze tweede film van Steven de Jong is de verfilming van het gelijknamige boek van Rink van der Velde uit 1966, dat al heel wat keren herdrukt is.*

De film volgt het boek op de voet. Hoofdpersoon is een enigszins stugge, achteraf wonende visser, Jelle. Er is zijn vrouw, er is een onderduikster, er is de zoon van de visser. Deze Germ (gespeeld door de regisseur, Steven de Jong) gaat 's nachts het meer op om spullen van een dropping door een vliegtuig van de geallieerden op te halen, maar er verschijnen Duitse militairen, dat gaat niet goed. De gefilmde gebeurtenissen zijn niet historisch, maar wel gebaseerd op de droppings die daadwerkelijk plaatsvonden rond ondermeer het Tsjûkemar (Tjeukemeer), het meer waar de film speelt.

Door ook de vader te arresteren hopen de Duitsers meer te weten te komen over het verzet, maar de vader, buitengewoon sterk gespeeld door Rense Westra, heeft schijt aan autoriteiten, zeker aan de morele minkukels die samenwerken met de bezetters. In de boeken van Van der Velde komen vaker dit soort figuren voor, anarchistischachtige lieden die hun eigen weg gaan, de lui van De Wâlden, het zuidoosten van Fryslân waar het anarchisme tamelijk veel aanhang heeft gehad. Bij de beschrijving van deze film in de Friese versie van internetencyclopedie wikipedia wordt de hoofdpersoon onomwonden 'anargistysk' genoemd, maar de film is daar niet expliciet over, net zoals je in de film ook niet te weten komt of Jelle wel of niet zelf aan verzetsdaden meedoet. Maar wel wordt zeer duidelijk wat Jelle's positie op het continuüm goed/fout is. Overigens wordt de rol van een van de foutsten in de film gespeeld door de acteur die in de film *Het meisje met het rode haar* juist goed is (Peter Tuinman), en is de acteur die Jelle vertolkt in de kinderfilms over *De Kameleon* fjildwachter Swart. Het kan verkeren, in de film en op het toneel, de ene rol zegt niets over de andere. In het echte leven ligt dat wat anders, daar zal draaikonterij weinig waardering losmaken.

De film verloopt lineair, toont eigenlijk alleen de arrestatie en wat daarop volgt. Jelle blijkt bepaald geen draaikont – door niet mee te werken, door niets te zeggen, niet toe te geven, door de autoriteiten duidelijk te maken hoe weinig dunk hij van ze heeft, geraakt hij in een fuik. En er volgt geen happy end.

Bij de vertoning in Utrecht duurde het minuten voordat het publiek enigszins verwerkt had hoe het deze krachtige persoonlijkheid was vergaan. Je blijft achter met je vragen, hoe zou je het zelf gedaan hebben tijdens dergelijke, in de film als door een vergrootglas bekeken omstandigheden, had Jelle nou niet even dit of dat, zou niet…, en wat maakt alles uit?

TATIVILLE

De maatschappelijke spiegel van Jacques Tati

Martin Smit en Marius de Geus

De onafhankelijke Franse filmer Jacques Tati (1907-1982) maakte in zijn leven slechts zes lange films, waarvan drie met in de hoofdrol het beroemd geworden personage Monsieur Hulot. De film Playtime *(1967) is zijn meesterwerk. Het is een satire op de moderne samenleving, met haar toenemende afstandelijkheid, vervreemding, massaliteit en grootschaligheid, waarin voor het unieke, onaangepaste individu steeds minder plaats is.*

Charlie Chaplin zal voor altijd onlosmakelijk verbonden zijn met zijn creatie van Charlie, de zwerver met de bolhoed, zijn grote afgetrapte schoenen en zijn onafscheidelijke gekromde stok. Jacques Tati is vooral bekend geworden vanwege de door hem gecreëerde figuur van de zwijgzame, licht gebogen lopende, druk gesticulerende, altijd behulpzame en onaangepaste Monsieur Hulot met zijn Franse hoedje, zijn te korte broekspijpen, afgedragen regenjas en paraplu. Waar Charlie telkens oploopt tegen armoede en sociaal onrecht, botst en struikelt Hulot met een constante blik van ongeloof en verbazing door de hedendaagse, gemechaniseerde wereld waar de mensen een volledig gereguleerd en voorspelbaar leven zijn gaan leiden.

Jacques Tati (zijn eigenlijke naam was Jacques Tatischeff) begon zijn carrière als mimespeler en acteur, hetgeen in zijn films goed zichtbaar is. Pas als eind dertiger begon hij films te regisseren, waarin hij zelf de hoofdrol speelde, een aantal malen als zijn alter ego Monsieur Hulot. Tati staat er om bekend dat hij zijn films jarenlang in detail voorbereidde en kosten noch moeite spaarde om de vaak gigantische filmsets die nodig waren – soms een gehele oude wijk of zelfs een complete moderne stad – op te bouwen.

De moderne filmkijker van vandaag de dag zal wel behoorlijk moeten wennen aan de filmstijl van Jacques Tati. Verwacht geen spannende verhaallijn, ingewikkelde plots of veel persoonlijke ontwikkeling van de hoofdpersonen. Tati's films spelen zich af in een naar verhouding traag tempo, er vinden weinig spectaculaire gebeurtenissen plaats, maar de kijker die goed oplet en die de moeite neemt om de films meerdere keren te bekijken, zal ontdekken dat deze werkelijk geweldige beelden bevatten en er ontelbare visuele grappen te ontdekken zijn. De films zijn weliswaar niet hilarisch, maar zitten vol lichtvoetige spot en verfijnde, droogkomische humor.

Bij het (opnieuw) bekijken van Tati's films, valt vooral zijn scherpe maatschappijkritiek op. Zijn films concentreren zich vooral op de dreigende 'veramerikanisering' van de Europese maatschappij qua consumptieve levensstijlen, hiërarchische organisatieprincipes en de klinische vormgeving van gebouwen en meubels. Mensen lijken zonder uitzondering in hoge flatgebouwen te werken, de werkruimten zijn airconditioned, functioneel maar kaal, koel en

saai ingericht en vormen op die manier een volkomen 'kunstmatige' leefomgeving, waarin spontaniteit, menselijke warmte en contact ontbreken. Tegenover het gemoedelijke, rustige, ontspannen en overzichtelijke leven van het traditionele Frankrijk zet Tati in zijn films het veramerikaanste leven neer als zakelijk, druk, haastig en vervreemdend.

MEESTERWERK

In menig opzicht kan Tati zowel als regisseur als als filosoof worden beschouwd. De Franse filosoof Michel Onfray merkte onlangs in het blad *Lire* (november 2007, nr. 360, p. 34) terecht op dat Tati gezien kan worden als een prominent filosoof, met aandacht voor de opkomst van de consumptiemaatschappij, zijn scherpzinnige kritiek op het moderniseringsdenken, de overdreven aandacht voor spullen en gadgets in onze tijd, en het steeds meer verdwijnen van de Europese cultuur ten koste van het Amerikaanse model. Tati leert ons met heel andere ogen naar de werkelijkheid te kijken, door maatschappelijke en culturele ontwikkelingen uit te vergroten, om te draaien of in een geheel ander perspectief te plaatsen.
Het beste voorbeeld hiervan is Tati's meesterwerk *Playtime*, een ruim twee uur durende indringende filmervaring, waarin het Parijs van de toekomst wordt gevisualiseerd als een hypermoderne, afstandelijke wereld waarin strak in het (mantel)pak zittende figuren van 9 tot 5 hun levens leiden, als alleen in uiterlijke schijn en vertoon geïnteresseerde werknemers van grootschalige bedrijven. Tati liet voor deze film even ten zuiden van Parijs een peperdure futuristische stad bouwen waarin alles groot, strak en hoog en is, en waarin de figurerende personages volkomen inwisselbaar lijken (Overigens leidden de extreme kosten van de gigantische decors tot een faillissement van Tati, waardoor hij jarenlang na *Playtime* geen nieuwe producties kon draaien).
Wie de Parijse nieuwbouwwijk La Défense wel eens heeft bezocht, kent het gevoel overweldigd te worden door hoge kantoorgebouwen van beton en spiegelend glas. Als bezoeker voel je je nietig, ietwat verloren en onbeduidend tussen dit soort massale moderne architectuur. De ruim honderd meter hoge La Grande Arche, een vierkante poort van wit marmer, één van de prestigeobjecten van president Mitterand, vormt het middelpunt van dit nieuwe Parijs en is een grote toeristische trekpleister. Met enige moeite kan men vanaf de trappen van La Grande Arche de enige kilometers verderop gelegen Arc de Triomphe zien liggen, één van de symbolen van het 'oude' Parijs. Dit doet herinneren aan enkele scenes uit *Playtime*: in de film komen weliswaar de Eiffeltoren en de Sacré-Cœur in beeld, maar alleen even in de onverwachte weerspiegeling van een opendraaiende glazen deur. *Playtime* speelt weliswaar in Parijs, maar in een Parijs van glas, staal en beton, van kantoorkolossen, saaie nieuwbouw, en kunstmatig gecreëerde gezelligheid, het 'nieuwe' Parijs dus. De overeenkomsten tussen La Défense en de kantoorwijk in *Playtime* zijn opmerkelijk. Een opvallende toekomstvisie kan Tati zeker niet worden ontzegd. Zelfs de toeristenbussen die tegenwoordig bij de Arche worden uitgeladen, lijken zo uit *Playtime* te zijn weggereden.
De geheel nieuwe wijk (met verplaatsbare gebouwen, zodat deze voor diverse scènes bruikbaar waren) die Tati voor deze film liet bouwen – met hoge

moderne kantoorgebouwen, eenvormige appartementencomplexen, grote parkeerterreinen, verkeerswegen, rotondes, de aankomsthal van een vliegveld, immense kantoorinterieurs, restaurants en winkels, kreeg de bijnaam Tativille. In Playtime laat Tati een bus Amerikaanse toeristen kennismaken met Parijs, niet dat van Montmartre of St. Germain, maar een 'veramerikaniseerd' Parijs, met wolkenkrabbers, kantoren – waar overwegend Engels gesproken wordt – met identiek geklede zakenmannen, met drugstores, MacDonald-achtige eetgelegenheden en supermarkten.
Een bejaarde bloemenverkoopster op de hoek, is nog het enige authentieke en de bloemen die zij verkoopt, zijn het enige 'natuurlijke' in de artificiële wereld die de film verbeeldt. De Amerikaanse bezoekers lijken met het nieuwe Parijs echter geen enkel probleem te hebben. 'Where are the monuments?', roept een Amerikaanse toeriste nog terloops, maar even later op een huishoudbeurs, lijkt iedereen het echte aloude Parijs al lang te zijn vergeten.
Tussen de toeristen door laveert de eerder genoemde Monsieur Hulot. Mr. Hulot is een vertegenwoordiger van het oude, traditionele en romantische Parijs (in die hoedanigheid was hij eerder te zien in *Mon Oncle*), die verzeild raakt op plekken waar hij eigenlijk helemaal niet wil zijn. Hij verdwaalt in een onoverzichtelijk en steriel kantoorgebouw, sticht door zijn welgemeende hulpvaardigheid en ook onbeholpenheid telkens verwarring, verwondert zich over techniek en andere moderniteiten en probeert zijn weg te vinden tussen gigantische spiegelruiten en immer voortgaand verkeer. Eenmaal verstrikt in het nachtelijke doolhof van kantoren en flats, vindt hij echter toch een figuurlijke uitweg, hij gaat mee in de gebeurtenissen, maar hij verliest zich daar uiteindelijk niet in.
De gebouwen, de interieurs en de kantoorwijk in *Playtime* zijn inwisselbaar voor die van tientallen andere wereldsteden. Een kantoorgebouw wat net in beeld is geweest, zien we vervolgens op een affiche met de tekst *Fly to London*, en nog eens op affiches met *Visit Mexico* en *Visit Stockholm*. De kritiek van Tati richt zich vooral op de eenvormigheid van de moderne architectuur, op het kille en afstandelijke wat deze uitstraalt. Tati is niet tegen moderne architectuur, maar wel wanneer deze gebouwd is met een verkeerde intentie. Het uniforme karakter van de moderne architectuur, het totale gebrek aan eigenheid, dat is wat Tati stoort.
Met *Playtime* wil Tati duidelijk maken dat in de moderne samenleving vervreemding, afstandelijkheid en massaliteit toenemen ten koste van het individu. In de moderne stad voelt de mens zich letterlijk en figuurlijk onbeduidend en onbetekenend. De mens heeft geen grip meer op zijn eigen leef- en werkomgeving. Hij of zij heeft geen controle meer over de eigen situatie en raakt verzeild in de stroomversnelling of caroussel van de moderniteit: het leven lijkt steeds meer op een rotonde waar iedereen continu zijn rondjes draait. Het lijkt alsof de mensen volkomen zijn geprogrammeerd en gelijkgeschakeld.

AQUARIA

Tati illustreert dit fraai door het gebeuren in een aantal appartementen – die van buiten op aquaria lijken – te laten zien. De woningen hebben een vrijwel identieke inrichting, met de televisie op exact dezelfde plaats. Het wonen lijkt er uiterst kleurloos en de verschillende bewoners gedragen zich op min of meer

identieke wijze. Hier verdwijnt de identiteit van het individu, lijkt Tati te willen zeggen, de mens is een slaafs kuddedier geworden. De mens moet zich daaraan echter niet conformeren, maar – net als de hoofdfiguur Hulot – al tastend, uitproberend en zoekend juist zijn eigen weg gaan.
Tati zei hierover (1977): ‘In het begin van *Playtime* zijn de mensen verdwaald in de moderne architectuur. […] In het begin volgen de mensen de aanwijzingen van de architect. Niemand keert om, verboden. Maar hoe langer hoe meer beginnen ze zich menselijk te gedragen en conformeren zich niet meer aan de wensen van de architect. Ze keren om, gaan een andere richting uit, beginnen te rennen en het eind is dat ze winnen.’
Dit blijkt in het laatste (wel iets te lang uitgesponnen) gedeelte van de film, waarin bezoekers van een zojuist geopend, postmodern *haute cuisine* restaurant, bedoeld voor de Parijse *nouvelle riche*, zich niet langer voegen naar de ongeschreven regels in dit soort veel te chique en dure gelegenheden. Achter de strakke façades en uiterlijke schijn van rijkdom en luxe blijkt zich een nog nauwelijks voltooid restaurant te bevinden, waar de vloertegels loszitten, de airconditioning het laat afweten, de keuken een puinzooi is, het plafond naar beneden komt zetten, etcetera. De Amerikaanse toeristen, onze Monsieur Hulot, bezoekers en obers, zetten de gebeurtenissen aldaar naar hun hand, vaak onbedoeld en toevallig. Het resultaat is dat het restaurant die avond min of meer wordt ontmanteld en gesloopt, maar duidelijk is wel dat iedereen een prima avond heeft. Het overgeorganiseerde, zogenaamd stijlvolle en deftige restaurant verandert geleidelijk in een vrolijke en gezellige anarchie waar iedereen met elkaar danst en feestviert en warme menselijke relaties (Hulot wordt verliefd op een knappe Amerikaanse toeriste) eindelijk beginnen op te bloeien. De boodschap van Tati is duidelijk: weg met die hypermoderne en luxe gebouwen met hun onpersoonlijke architectuur, die het opbloeien van werkelijk oprechte en menselijke relaties in de weg staan.

VOLKSWIJK

Een voorschot op *Playtime* maakte Tati met *Mon Oncle* (1958), waarin hij hetzelfde thema opvoerde, maar dan op veel kleinere schaal. Tati plaatst Mr. Hulot in een oude Parijse volkswijk, waar iedereen elkaar kent, de sfeer gemoedelijk is en burenhulp nog volop bestaat. Hiertegenover zet hij een veramerikaniseerde voorstad, waar de moderne villa staat van Hulots zuster en zwager, de familie Arpèl. In wijk en villa lijkt alles volgens vooropgestelde regels te verlopen: het verkeer, het inparkeren, het naar school brengen van de kinderen (met grote Amerikaanse auto’s), maar ook het houden van een tuinfeestje, de modernistische inrichting van huis en tuin, zelfs het gebruik van meubels, het werk op het kantoor en in de fabriek.
De personages bewegen zich volgens ongeschreven sociale codes in een sterk kunstmatig aandoend decor waar verder niets gewijzigd lijkt te mogen worden. Gelukkig is er echter Monsieur Hulot die – zonder het zelf te beseffen – alle conventies en codes doorbreekt. Hij weet in diverse scènes grote verwarring te stichten en zet de kijker met zijn eenvoudige logica en visuele grappen telkens met beide benen op de grond. Dit is niet het soort vercommercialiseerde, gedepersonaliseerde en individuloze maatschappij waarin wij zouden willen leven.
In een interview met *Hollands Diep* (1977) zei Tati over de film: ‘In *Mon Oncle* pakte ik de bourgeoisie aan. Ik probeerde daarin niet de moderne architectuur aan te vallen. Ik wilde alleen maar zeggen: je gebruikt die moderne architectuur niet goed, je vindt wel uit maar legt er je hart niet in, je geeft er geen vriendschap aan en denkt daarbij zelfs niet eens aan je kinderen. […] Het was een van de eerste protestfilms van zijn tijd.’

In de oude Parijse volkswijk waar Monsieur Hulot op een zolderverdieping woont, heerst nog gemoedelijkheid, gemeenschapszin, hartelijkheid, gezelligheid en eensgezindheid. In en rond de futuristische villa van de alleen op consumptie gerichte familie Arpèl is de sfeer koel en afstandelijk en wordt naar buren en vrienden louter een geveinsde gezelligheid in stand gehouden. Het beeld van de oude wijk is door Tati niet bedoeld als nostalgische terugblik, maar om te laten zien dat het ook anders kan, dat de wereld niet per sé onpersoonlijk en kil hoeft te zijn.
Het is niet zonder reden dat het neefje van Hulot zijn vertier zoekt bij zijn tamelijk chaotisch ingestelde en niet op een carrière gerichte oom en daarmee onder de strakke opvoeding van zijn ouders probeert uit te komen. Tati zei hierover: In *Mon Oncle* wordt de vraag gesteld: waar zijn de mensen, waar is de vriendschap, waar is het respect voor elkaar, waar is het respect voor een nieuwe generatie? In die zin is *Mon Oncle* een beetje – niet veel, want je kunt niet veel veranderen met een film – een waarschuwing: pas op alsjeblieft!’

OBSERVATIES

Een dergelijke waarschuwing geeft Tati – zij het in beperkte mate – al in zijn eerste speelfilm *Jour de Fête* (1949). De ietwat naïeve postbode François ziet op een dorpsfeest een film over de moderne Amerikaanse posterijen en postbezorging en laat zich verleiden dezelfde efficiency, snelheid en bravoure toe te passen in zijn eigen dagelijke route. Dat dit uiteindelijk misloopt is niet verbazingwekkend. Tati zet in *Jour de Fête* het gemoedelijke, relaxte Franse dorpsleven tegenover de naoorlogse amerikanisering van de Franse samenleving en geeft, op een eenvoudige en nogal onschuldige wijze aan, dat wat de moderne tijd brengt, niet altijd als een zegen gezien moet worden. Illustratief voor die amerikanisering, en de mening van Tati daarover, is een scène waarin twee Amerikaanse militaire politieagenten in een jeep, door het gedrag van François letterlijk in de berm terecht komen. Amerikanen wegwezen, zo lijkt de boodschap.
Eigenlijk zijn de films van Tati vooral lange observaties van mensen in alledaagse situaties. Door de ogen van Tati zien we als kijker onszelf, in een kantoor, in de auto, op straat, in een eettent, in de supermarkt. Tati houdt de kijker een kritische spiegel voor en laat zien hoe wij ons gedragen, hoe wij dagelijks stuntelen in onze bezigheden. Maar ook laat hij zien hoe we kunnen ontsnappen aan de ons van boven opgelegde gang van zaken, door gewoon jezelf te zijn, door gewoon – net als Hulot – onverstoorbaar je eigen gang te gaan en je niet te laten intimideren door autoriteiten, de massamedia of de moderne leefomgeving.
Tati wil ook laten zien dat als je maar om je heen kijkt, er genoeg te lachen

valt. Voor een komische film hoef je geen ingewikkelde grappen te bedenken, hoewel situaties in zijn films nog behoorlijk uit de hand kunnen lopen. Soms is er sprake van pure slapstick, in de traditie van Buster Keaton en Charlie Chaplin, dan weer zijn de grappen zo subtiel dat ze pas bij een tweede of derde keer kijken opvallen.

WELZIJN

Naast de kritiek op de veramerikanisering van de architectuur, het snelle levensritme en de maatschappij is ons bij het opnieuw bekijken van zijn films vooral Tati's scherpe en uitgebreide kritiek op de consumptiemaatschappij opgevallen. Hij toont aan dat de hedendaagse consumentistische levensstijl en mentaliteit een ernstig maatschappelijk en cultureel probleem vormen, in hoge mate samenhangend met een noodlottige 'uitwendige' opvatting van welzijn. Onze veramerikaniseerde westerse cultuur richt zich in belangrijke mate op uiterlijkheden, uiterlijke status en succes. Refererend aan Tati kan worden volgehouden dat wij leven in een maatschappij van *hebben*, in plaats van *zijn*. Bij *hebben* wordt welzijn ingevuld als het bezitten van verbruiksgoederen en gadgets. Bij *zijn* gaat het om andere dimensies van het welzijnsbegrip, die vooral in de persoonlijke en sociale sfeer liggen. Voorbeelden zijn zorgzaamheid, vriendschap, welbevinden, aandacht voor de omgeving, maar ook liefde en zingeving.
Terwijl in de hedendaagse politiek en economie wordt gestreefd naar de bevrediging van materiële behoeften, verdwijnt de aandacht voor intermenselijke aspecten. Bij een minder consumptieve levensstijl ligt volgens Tati de nadruk niet op uiterlijke kenmerken van succes (een groot, modern geoutilleerd huis, strakke maatpakken en dure merkkleding), maar op de innerlijke aspecten van menselijk welzijn. Men kan denken aan de verschillende kenmerken van Monsieur Hulot zelf: ontspannenheid, authenticiteit, een gerichtheid op aandacht voor medemensen, het genieten van spelen en plezier maken (denk ook aan de titels *Jour de Fête* en *Playtime*…), hulpvaardigheid en het bijdragen aan de gemeenschap, maar ook aan het belang van de spirituele dimensie: op een waardige wijze *zijn*, in plaats van gedachteloos veel spullen *hebben*.

Het fundamentele idee van welzijn en menselijk geluk van regisseur en filosoof Tati bestaat uit zelfontplooiing, het verrichten van creatieve, artistieke en intellectuele activiteiten, het hebben van liefdevolle sociale relaties, het beleven van plezier aan spel en humor, en het genieten van een leven met veel vrijheid en voldoende vrije tijd. In steeds meer wetenschappelijke studies wordt bevestigd dat een materialistische levensinstelling en een focus op verbruiksgoederen mensen op den duur ongelukkig maakt. De wens om telkens meer te bezitten leidt tot een zware geestelijke belasting. Onzekerheid en stress zijn, net als gevoelens van depressie en vervreemding, vaker aanwezig bij materialistisch ingestelde personen, die meer moeten werken om hun goederen te kunnen aanschaffen, onderhouden en weer te vervangen. Hierdoor houden zij relatief weinig tijd over voor de andere meer elementaire vormen van welbevinden: 'living, loving and learning'. Dit is een van de vele wijze lessen die men als glimlachende en geduldige kijker van de films van Jacques Tati kan leren.

BRONNEN EN LITERATUUR

David Bellos, *Jacques Tati*, The Harvill Press, London 1999; G. Brands, *Jacques Tati: verdwaald in de melancholie*, in: *Hollands Diep*, 12-3-1977; Jos van der Burg, *Ongezien gezien: Jacques Tati*, in: *De Filmkrant* nr. 247, september 2003; Marc Dondey, Tati, Editions Ramsay 1989; Steven Jay Schneider (samensteller), *1001 Films: De Meest Spraakmakende Films Allertijden*, Librero, Kerkdriel 2005, de korte stukken over de films van Tati: *Les Vacances de Monsieur Hulot, Mon Oncle, en Playtime*.

VERITY CITY *(vervolg van pag. 27)*

slechts alleen, hij (er zijn weinig westerns gemaakt met vrouwen in een dergelijke rol; *Calamity Jane*, 1953, met Doris Day lijkt er zo een) is ook een autonome persoonlijkheid, die de gemeenschap waarin hij verkeert, confronteert met de mogelijkheid om 'zichzelf' te zijn. Zijn gedrag kan aanstekelijk werken en dat is precies wat bij machthebbers wrevel wekt. Het tast hun overheersmogelijkheden van mensen aan als die zich teveel 'autonoom' voelen.
In de western vindt men de problematiek gesymboliseerd van het individu dat verzet biedt tegenover een horige, geterroriseerde gemeenschap (de terreur van het kapitalistische systeem, in de western in de vorm van de rijke rancher die nog meer grondgebied opeist). Een anarchistisch karakter valt aan een en ander niet te ontzeggen. Zelfs het anarchistische weekblad *Le Monde libertaire* ontkomt er niet aan er een knipoog naar te geven. De omslag van het bijzondere nummer 23 (van 2003) draagt pontificaal een actiefoto van een vertolker van het genre, Lee van Cleef.
De western waarin die clichés aan de orde zijn en in dit geval van allerlei kanten een duidelijke politieke geladenheid hebben, is *Lonely are the brave* (1962). Het begint al met de scenarioschrijver, Dalton Trumbo. Hij is een van de slachtoffers van MacCarthy en staat op de zwarte lijst vanwege 'on-amerikaanse activiteiten'. Hij weigert namelijk mee te werken met de Congrescommissie, die daarnaar onderzoek doet. Dalton Trumbo is overtuigd van de deugden van vrijheid en individualiteit.
De hoofdrol in de film (vertolkt door Kirk Douglas) draait om een op leeftijd zijnde cowboy in een tijd dat er al helikopters zijn en er vrachtwagens over de highways razen. Het gaat om een man die zijn vrijheden opeist. Hij werkt als 'flexwerker' op boerderijen en weigert in de moderne maatschappij te integreren. Zo wil hij geen rijbewijs halen (te paard gaat alles toch prima) en hij wil geen identiteitskaart bij zich dragen (iedereen weet toch wie hij is).
Op een dag verneemt hij dat zijn oudste vriend achter de tralies is gezet omdat die illegale migranten heeft geholpen (de nobele daad). Hij vindt dat ongehoord. Hij laat zich arresteren en insluiten om zo zijn vriend te helpen uitbreken (de solidariteit; het tarten van het gezag). Die doet daar niet aan mee, zodat hij in zijn eentje uitbreekt (creativiteit; inventiviteit) en te paard vlucht, richting de 'mountains' waar hij zich zal weten te handhaven (autonomie). Als hij bijna zijn doel heeft bereikt, moet hij bij slecht zicht, het regent hevig, de highway nog over zien te komen Daar zal hij, de laatste cowboy, met zijn paard onder de wielen van een vrachtwagen de dood vinden (slachtoffer van de 'moderniteit'; technologiekritiek).
Anarchisme en western: als men maar diep genoeg graaft zijn er elementen bij elkaar te brengen die passen, ook de zuurkoolwestern *Verity City*, Stad van de Waarheid, maakt dat duidelijk.

LA CECILIA

Jaap van der Laan

Ik was 12 jaar toen ik met kloppend hart in de rij stond voor de bioscoop. Ik kan het me nog goed herinneren want de film die er draaide was Ben Hur *en die was voor boven de 14. Ik vond het toen een erg spannende film en was er weken vol van. Laatst was* Ben Hur *op tv, die leeftijdsgrens leek me achteraf wat overdreven, en ik begreep ook nog wel waarom ik die film toen zo spannend vond maar zoals toen was het niet meer. Eigenlijk was het wat teleurstellend, die bordkartonnen decors, dat matige acteren.*

Zou me eenzelfde ervaring overkomen als ik die eerste anarchistische film, *La Cecilia*, een film van Jean Louis Comolli uit 1976, nu weer opnieuw zou zien? Ik weet niet meer precies waar ik *La Cecilia* gezien heb, waarschijnlijk in Appelscha maar misschien ook wel op een filmavond in Utrecht. In ieder geval was de film niet ondertiteld waardoor ik lang niet alles begrepen kan hebben maar in mijn herinnering staat het verhaal in grote lijnen nog duidelijk voor me. En bepaalde scènes kan ik me nog levendig voor de geest halen.

La Cecilia was een anarchistische commune á la Walden die door Italiaanse anarchisten in 1890 in Brazilië werd gesticht. De drijvende kracht was Giovanni Rossi, een bekend militant, die met een groep kameraden een stuk grond in de staat Parana ontgon en er een landbouwcommune begon. Allerlei te verwachten problemen doken hierbij op, de groep werd verweten zich te onttrekken aan de sociale strijd in Italië, er waren financiële startproblemen, de arbeiders waren niet gewend aan het harde boerenleven, de verdeling van de opbrengsten was een probleem, kortom de utopie botste met de harde realiteit. Toen eenmaal de families van de arbeiders over waren gekomen ontstond het probleem hoe om te gaan met vrije liefde. In 1893 werd de kolonie weer opgedoekt en verdeelden een aantal families de grond.

Comolli maakte een meeslepende film. Hij filmde prachtige beelden in een overweldigende natuur en sneed en passant de problemen aan die me toen ook bezig hielden. Moest je je terugtrekken uit de kapitalistische maatschappij, voor zover mogelijk natuurlijk, en je eigen utopie zien te realiseren of moest je zien een plaats te veroveren in die maatschappij en daarin proberen te werken.

Dat probleem is door de tijd wel voor me opgelost, maar *La Cecilia* blijft een mooie herinnering. Ik geloof niet dat ik de film nog een keer zou willen zien. De kans daarop is overigens klein want het schijnt dat er geen goede kopieën van de film meer beschikbaar zijn.

ANARCHISTISCHE BOEKENBEURS

Op 8 december 2007 vond in Utrecht de Negende Anarchistische Boekenmarkt plaats. Op zaterdag 8 maart wordt voor de zevende keer de Alternatieve Boekenbeurs in Gent (België) gehouden. De toegang is gratis. Info: www.aboekenbeurs.be

HET ANARCHISME VAN CHARLIE CHAPLIN

Marius de Geus

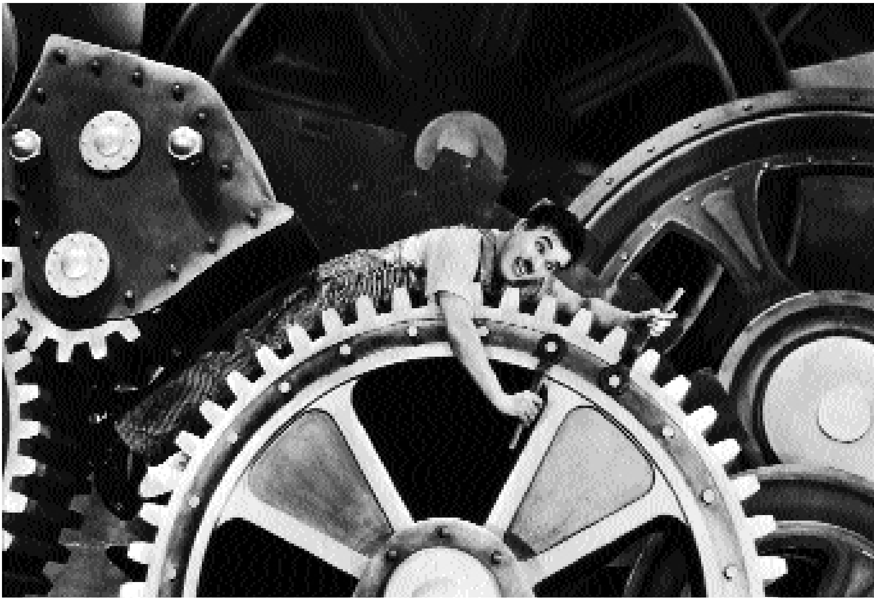
In de inleiding heb ik al genoemd dat er verschillende bekende filmers zijn die weliswaar niet actief betrokken waren bij een anarchistische politieke beweging, maar die in hun werk op meerdere momenten op krachtige wijze uitdrukking hebben gegeven aan hun libertaire ideeën over individu, maatschappij en politiek. Tot deze groep kan zonder meer de door mij erg bewonderde Charlie Chaplin (1889-1977) worden gerekend. In dit artikel wil ik nader ingaan op de anarchistische dimensies in het werk van Chaplin en nader onderzoeken wat hem de grote meester maakt van de libertaire vertelling en verfilming.

Charles Spencer Chaplin werd geboren in London, in 1889. Al op zijn negende jaar maakt hij deel uit van een theatergezelschap, waar hij onder meer kennis maakte met de later ook zeer bekend geworden Stan Laurel. In 1912 vertrekt Charlie naar Amerika waar hij het land rondreist met een groot vaudeville-achtig cabaret en variété gezelschap. In 1913 verhuist hij naar Hollywood en verschijnt in verschillende kortere Keystone films. Bij Keystone wordt Chaplin al snel een van de meest populaire filmspelers en creëert hij het later zo bekend geworden personage van de kleine vagebond, Charlie, in films als *Autoraces at Venice* (1914), *The Tramp en The Bank*.

Hij werkt bij verschillende filmmaatschappijen, maar wenst al snel meer eigen inbreng in de films waarin hij optreedt en richt vervolgens in 1919 een eigen filmstudio op met zijn goede vriend Douglas Fairbanks. Chaplin wilde het hele filmproces van begin tot eind in eigen hand houden, en duldde geen inmenging van anderen bij het creatieve proces van het bedenken, ontwikkelen en uitbrengen van zijn films. In 1921 verschijnt zijn eerste langere film, *The Kid*, waarin hij zich bezorgd toont over de ernstige sociale misstanden, de grote honger en toenemende maatschappelijk ongelijkheid in de kapitalistische economie van de Verenigde Staten.[1]

Daarna volgen *The Gold Rush* (1925) en *The Circus* (1926), deze laatste film kreeg diverse Oscars. Deze films werden in die tijd weliswaar zeer goed ontvangen, maar waren wel duidelijk veel minder maatschappelijk geëngageerd. Na het uitbrengen van *City Lights* (1931) nam Chaplin voor een lange tijd vrijaf en trouwde met zijn grote liefde Paulette Goddard, die ook een belangrijke rol zou spelen in de film *Modern Times* (1932). Zijn meest opzienbarende project is zonder veel twijfel *The Great Dictator*, verschenen in 1940, waarin Chaplin een weergaloze dubbelrol vertolkt: de Hitlerfiguur Adenoid Hynkel en een joodse kapper.

In het jaar dat Chaplin begon met de opnamen van *The Great Dictator*, startte een commissie van het Amerikaanse Huis van Afgevaardigden een uitgebreid onderzoek naar zijn sociale en politieke activiteiten. Hij werd onder andere verdacht van sympathieën met de Soviet-Unie en het werd hem niet in dank afgenomen dat hij al die jaren Brits



onderdaan was gebleven en geen enkele intentie had getoond om een Amerikaans staatsburger te worden. Na de oorlog maakt Charlie nog de films *Monsieur Verdoux* (1947) en *Lime Lights* (1952), een minder bekend geworden film waarin hij optreedt met de eertijds befaamde komiek Buster Keaton.[2]
Na het uitbrengen van *Lime Lights* vertrekt Chaplin voor een lange vakantie naar Engeland en krijgt nota bene tijdens de bootreis per telegram te horen dat hij vanaf dat moment niet langer welkom is in de Verenigde Staten. Verschillende kwesties speelden in dit verband een rol: zijn overwegend linkse politieke opvattingen, zijn 'vermeende communistische' sympathieën en ook enkele al langer spelende belasting- en geldzaken. Met zijn gezin verblijft hij enige tijd in Engeland om in 1953 definitief te verhuizen naar Zwitserland waar hij in een groot landhuis in de plaats Vevey de rest van zijn leven doorbrengt. Pas in 1968 keert Chaplin voor korte tijd terug naar de Verenigde Staten om een zogenaamde Lifetime Achievement Academy Award (dat is een Oscar voor zijn hele levenswerk) in ontvangst te nemen en een voetafdruk te maken op de welbekende 'walk of fame' in Los Angeles. Charlie Chaplin overlijdt op de Eerste Kerstdag van 1977.[3]
Van de vele films die Charlie Chaplin tijdens zijn leven heeft gemaakt wil ik er twee van mijn absolute favorieten uitlichten, te weten *Modern Times* en *The Great Dictator*. In zijn eerdere films als *The Tramp* en *The Kid* toont Chaplin al een duidelijke maatschappelijke betrokkenheid en geeft hij kritiek op onaanvaardbare vormen van sociale en politieke ongelijkheid. In zijn *Modern Times* en *The Great Dictator* gaan de registers van zijn maatschappijkritiek en grote politieke bezorgdheid over de opkomst

van sterk onderdrukkende bedrijven en overheden echter pas volledig open.

MODERN TIMES

Door zijn vele en lange reizen overal ter wereld had Chaplin kennisgemaakt met de grote armoede, arbeidsonrust, werkloosheid en andere crisisverschijnselen van wat hij noemde 'the capitalist anarchy'. In toenemende mate was hij ervan doordrongen geraakt dat het doorgeslagen en ontspoorde 'cowboy-kapitalisme' de dieperliggende oorzaak was van economische ongelijkheid, slechte arbeidsomstandigheden, en vervreemding door het afstompende lopende bandwerk en de machinematige productieprocessen.
Een van de grote 'helden' van het zich uitbreidende Amerikaanse kapitalisme was – naast uiteraard John D. Rockefeller en Henry Ford – de organisatiekundige Frederic Winslow Taylor die in 1911 het geruchtmakende boek *The Principles of Scientific Management* had uitgebracht. In dit boek pleit Taylor voor het maximaliseren van de opbrengst en productiviteit van de arbeiders, door planning, uitvoering en de werkwijzen van de arbeiders voortaan geheel bij het centrale management te laten berusten.
In zijn voorstellen doet het leidende management voortdurend uitgebreide tijdmetingen, analyseert de werkhandelingen, bestudeert de gebruikte werktuigen, en legt daarna in detail de volgens hen meest efficiënte en productieve werkwijzen aan de arbeiders op: 'this task specifies not only what is to be done, but how it is to be done, and the exact time allowed for doing it'.[4]
Taylor trachtte het arbeidsproces volledig onder controle te krijgen door middel van een gestructureerde indeling, het breken van de handelingsvrijheid van de arbeider, en het introduceren van een continue controle met een topleiding aan het hoofd van het bedrijf. Daaronder werkten dan verschillende werkleiders en opzieners die de werkprestaties van de arbeiders moesten coördineren, controleren en zonodig dwangmatig 'opleggen'.
De invloed van Taylor's systeem van 'Scientific Management' is buitengewoon groot geweest. Het systeem vormde in feite de basis van de lopende bandproductie en de massafabricage, eerst in Amerika – denk aan de productie van de T-Ford – maar later ook in Europa en elders in de wereld.[5] Wat veel mensen niet weten is dat bijvoorbeeld ook Vladimir Lenin zeer gecharmeerd was door het Taylorisme en heeft getracht om dit systeem te introduceren in de Sovjetwerkplaatsen om de efficiency en productiviteit van de economie spectaculair te kunnen opvoeren.
In *Modern Times* reageert Chaplin op de meest indringende en kritische wijze op dit nieuwe Tayloriaanse fenomeen van aparte opzieners, controleurs en werkbazen die continu het gehele productieproces en vooral de arbeiders bewaakten, en op het ontstaan van minutieuze en vergaande controle- en disciplinetechnieken binnen de moderne grootschalige bedrijven. Chaplin verzette zich scherp tegen deze nieuwe vormen van strak hiërarchisch toezicht en de voortdurende observatie en controle van bovenaf op de werkzaamheid van de arbeiders, waarmee de werkgevers probeerden om de arbeiders tot volgzame 'onderdanen' te maken en maximaal te kunnen uitbuiten.
In *Modern Times* speelt Chaplin de al eerder van hem bekende zwerver Charlie die zich – als een van de vele gewone fabrieksarbeiders – gedwongen

ziet zich geheel aan te passen aan de veel te snel werkende productiemachines en die daarbij constant wordt bedreigd door allerlei grote en onverwachte gevaren. Zo verdwijnt hij telkens bijna in een van de grootschalige machines, wordt hij op een haar na vermalen tussen reusachtige raderen, en krijgt hij om de zoveel tijd eten 'toegediend' door een ingenieuze machine, die door de bazen is ingezet om werktijd uit te kunnen sparen en de efficiency te kunnen verhogen. Dit levert verschillende bijzonder hilarische scènes op, aangezien de voedselmachine volkomen ondeugdelijk is en Charlie geheel tegen zijn zin volkomen met voedsel wordt volgepropt.

In een aantal andere onvergetelijke scènes laat Chaplin zien dat binnen het moderne Tayloriaanse fabriekssysteem de arbeider inderdaad niets anders is dan een volkomen onbetekenend radertje in de grootschalige productiemachine en dat zielloze automaten het leven van de mens zijn gaan overheersen. De arbeiders worden in *Modern Times* ook voortdurend in de gaten gehouden en de bedrijfsleiding heeft de beschikking over een groot aantal verborgen camera's en ook observatieschermen om de arbeiders voortdurend te kunnen controleren.

Met vooruitziende blik laat Chaplin zien dat 'Big Brother-achtige' toestanden gaan overheersen in de werkplaatsen en fabrieken van de toekomst; en hij heeft hiermee helaas gelijk gekregen. Ik ken geen andere film die op een dergelijk scherpzinnige en onthullende manier een omvattend beeld geeft van de economische, technologische en sociale ontwikkelingen van de twintigste eeuw: de vergaande knechting van het individu door de machines, de onderdrukking en uitbuiting door fabrieksbazen, de constante observatie, disciplinering en controle waaraan moderne werknemers en burgers blootstaan, en de overheden die alleen zijn geïnteresseerd in het creëren van hardwerkende en gezagsgetrouwe, 'volgzame' burgers en consumenten die zorgen voor een voortdurend toenemende productie- en welvaartsgroei.[6]

THE GREAT DICTATOR

Zo mogelijk nog onvergetelijker en zeker zo relevant voor het anarchisme is de film *The Great Dictator*. Het verhaal zal de meeste lezers waarschijnlijk wel bekend zijn. Op een moment (1940) dat de Verenigde Staten nog niet zijn betrokken bij de Tweede Wereldoorlog bracht Chaplin deze zonder meer geniale persiflage uit op het Hitleriaanse Duitsland (in de film: Tomania) en ook het Italië van Mussolini (in de film: Benzino Napolini, leider van het land Bacteria). Op allerlei verrassende manieren neemt Chaplin in deze film het zich overal in Europa verspreidende nazisme en fascisme op de korrel.

Hij speelt in deze film de dubbelrol van een goedbedoelende en door geheugenverlies getroffen joodse kapper en de onbetrouwbare Hitlerfiguur (Adenoid Hynkel) die zich op onnavolgbare wijze belachelijk maakt door tal van stommiteiten, hatelijkheden en ernstige vormen van onderdrukking. Met behulp van slapstick, woordgrappen, komische voorvallen, maar ook door meerdere getoonde wreedheden en excessen ten opzichte van joden en andere minderheden, weet Chaplin de haatdragendheid, harteloosheid en onmenselijkheid van zowel het nazisme als fascisme duidelijk te maken.

Wie herinnert zich niet het onnavolgbare dansballet van de op totalitaire wereldoverheersing beluste Hynkel met een grote in de lucht zwevende wereldbol, zijn volkomen onverstaanbare maar wel zeer Duitse (Sauerkraut…) klinkende 'hysterische' massatoespraken, de bijzonder komische scènes in de kapperstoel (die eindeloos omlaag en omhoog gaat) en in de kapperswinkel?

Ik heb The Great Dictator inmiddels met mijn gezin al vele malen bekeken op dvd, maar bij de beroemde toespraak aan het einde van de film, waarbij (door een toevallige omstandigheid) de joodse kapper het woord richt tot het massaal toegestroomde publiek van Tomania, in plaats van de dictatoriale en gemene Hynkel, word ik nog altijd diep geraakt.

In deze passage vat Chaplin zijn fundamentele ideeën over maatschappij, recht, politiek en sociale rechtvaardigheid op heldere wijze samen. Laat ik het lange citaat dat bekend is geworden onder de titel 'Look up, Hannah' voor de lezer in de Nederlandse vertaling herhalen:

'Sorry, maar ik wil geen keizer worden. Dat is mijn vak niet. Ik wil niet heersen, noch overwinnen. Ik wil iedereen helpen: Joden, Heidenen, Zwarten, Blanken. Iedereen wil elkaar helpen, zo zit de mens in elkaar. Geluk doet leven, ellende niet. We willen elkaar niet haten of minachten. Er is plaats genoeg. De aarde is rijk en kan iedereen voeden. Het leven kan vrij en mooi zijn, maar we zijn vergeten hoe. Hebzucht heeft de mens vergiftigd, heeft muren van haat opgetrokken en ons verlaagd tot ongeluk en doodslag.

We beheersen snelheid, maar sluiten ons erin op. Machines schenken weelde, maar we willen steeds meer. Door grotere kennis en wetenschap worden we



cynisch en grof. We denken te veel en voelen te weinig. We hebben menselijkheid nodig, géén machines. Géén bekwaamheid, maar vriendelijkheid. Zonder deze kwaliteiten, zal geweld overheersen en alles verloren gaan… Het vliegtuig en de radio brachten ons nader. Deze uitvindingen eisen vriendelijkheid op, universele broederschap, ons aller eendracht. Mijn stem bereikt nu miljoenen mensen, wanhopige mannen, vrouwen en kinderen, slachtoffers van een systeem dat martelt, en onschuldigen vergiftigt.

Ik zeg tegen een ieder die mij hoort: wanhoop niet! Onze huidige ellende is de vrucht van hebzucht, en bitterheid van mensen die vooruitgang vrezen. Haat is tijdelijk, dictators zijn sterfelijk, de macht die zij het volk afnamen zal terugkeren. Zolang er mensen sterven, zal er vrijheid blijven bestaan. Soldaten! Luister niet naar die bruten, zij geven minacht en slavernij, zij dicteren u wat u moet denken en voelen. Zij behandelen u als vee, gebruiken u als kanonnenvoer. Geef niet toe aan die onnatuurlijke wezens, die machines zonder hersens, zonder hart! U bent geen machines, geen vee, maar mensen, u bezit menselijkheid en liefde! Geen haat! Alleen wezens zonder liefde haten. Strijd niet voor slavernij, maar voor vrijheid!

In het bijbelboek Lucas staat geschreven: "Het rijk Gods is in de mensheid". Niet in één man, niet in een groep, maar in iedereen. U als volk hebt de macht, machines te scheppen, geluk te scheppen! U hebt de macht het leven vrij en mooi te maken, er een heerlijk avontuur van te maken. In de naam der democratie: gebruik die macht, samen! Laten we samen strijden voor een nieuwe wereld, een betere wereld met werk voor iedereen, een toekomst voor de jeugd, een veilige oude dag. Met deze beloftes, kwamen bruten aan de macht. Valse beloftes, die de leugenaars niet hielden. Dictators bevrijdden zichzelf, maar maakten de mens tot slaaf. Laten we strijden om deze beloftes waar te maken! Om de wereld te bevrijden, nationale grenzen op te heffen, hebzucht, haat en intolerantie af te schaffen. Laten we strijden voor een verstandige wereld, waar kennis en wetenschap tot ieders geluk leidt. Soldaten! In de naam van de democratie: laten we samen strijden!' (vertaling uit het Engels: Caroline Hartman (T.V.S. Titra Film, Parijs)[7]

Chaplin schetst in deze toespraak – in tamelijk verheven en gedragen taal – de kern van de essentiële problemen van de moderne tijd: dat zijn individuele hebzucht, overheersing en onderdrukking door bedrijfsleiders en machtige dictators die alleen hun eigen belangen nastreven, intolerantie ten opzichte van andere rassen en minderheidsgroepen, het overheersen van het leven door onnatuurlijke, 'zielloze' productiemachines, en meer in het algemeen de overal aanwezige slavernij en uitbuiting van de massa.

Daartegenover rijst vervolgens een beeld op van een in grote lijnen anarchistisch aandoende maatschappij, waar mensen het beste willen voor elkaar, waar solidariteit heerst en er sprake is van bescherming van fundamentele sociale zekerheden c.q. rechten. In deze betere, 'bevrijde' samenleving staat gezamenlijk democratisch handelen voorop, is het systeem van onderdrukking en uitbuiting door politieke leiders en bedrijfsbazen effectief ontmanteld,

(vervolg op pag. 44)

VAMPIEREN EN VIOLEN

André de Raaij

De cultureel en natuurlijk politiek-correcte film noemen, waarbij je meteen met de vuist omhoog de Internationale *zingende de barricade opging – die er niet was. Van alles wat films met je kunnen doen kan ik nu juist dat niet zeggen. Bij* Fahrenheit 9/11 *op de stille nekkenloge zitten, een traantje wegpinken bij het slot – ziet toch niemand – en dan komt er een onbekende leuke vrouw langszij op de fiets die wil napraten want zij heeft op jouw rij gezeten – een droomscène – een ongeloofwaardige film op zich. Maar naar die film gingen we omdat we al bekeerd waren, concludeerden wij in het café.*

Hier ben ik al op het punt dat ik in het algemeen over films zou kunnen zeggen: ze veranderen je perceptie van de werkelijkheid, waarmee die werkelijkheid zelf verandert. Als kind zag ik bijna wekelijks wel een film van de Dikke en de Dunne in het buurttheater – Laurel en Hardy dus. Er was mij verteld dat beiden dood waren, dus iedere bloempot die op een van beider hoofden belandde en pijnkreten ontlokte zag ik als een nagel aan hun doodskist. Vreselijk. Er is een punt gekomen waarop het mij duidelijk was dat het film was en dat Ollie niet echt pijn leed, en ik de film gewoon kon genieten. Maar wanneer was dat eigenlijk?

Zo was er kordaat optreden van een meisje voor nodig om mij duidelijk te maken dat bij het afscheid na een avondje uit er geen vioolmuziek zou komen om aan te geven dat er gekust kon worden en Iets Heel Liefs gezegd. Tot dan had ik die violen nooit gehoord en was het bij handopsteken, zwaaien, tot bellens, gebleven. Goeie kans trouwens dat het avondje uit zich gedeeltelijk in de bioscoop had afgespeeld, en dan ligt het er zo dik bovenop. Ik heb mijn verwondering over die vioolmuziek al eens beschreven in *Arcade*, in het artikel *Demonologie van de demonologie.* Mijn beeld van de omstandigheden waaronder De Kus valt is uiteraard bepaald door een bepaald genre Hollywoodfilms, dat ik dan moest hebben gekend van de televisie. De beste tijd van de televisie was trouwens toen TNT permanent dergelijke films op de kabel liet zien, een jaar of tien geleden. Maar goede dingen mogen nooit blijven.

Het soort films waar ik als adolescent vooral naartoe ging waren vampierfilms, in de nachtvoorstelling, liefst in Desmet. Niets bevestigt de griezelige werkelijkheid waarin je in de zaal bent ondergedompeld zozeer als de verlaten Amsterdamse Plantage midden in de nacht. Enge vogelkreten uit Artis… Naar zo'n film ga je alleen, en er moeten ook niet te veel mensen in de zaal zitten. Daar werd altijd in voorzien, behalve in het geval van *The fearless vampire killers*, waarbij de zaal stampvol bleek te zitten met publiek dat zat te bulderen van het lachen. Wat een gebrek aan eerbied! Na een paar jaar vampierpauze – gevuld met verantwoorde films – ging ik er weer eens een zien, weer in Desmet, vlakbij het Waterlooplein, waar het Anti City Circus mij wel even kon missen. Plotseling zag ik de gemakzuchtige effecten, het schmieren, tot de zichtbare touwtjes aan toe die boven die vliegen-

de bloeddorstige graaf hangen. Je ziet dat het een in twee betekenissen goedkope productie is. Het was het einde van verknochtheid aan een genre.
Een keuze? Dan toch maar een documentaire film, *Viva Portugal*, van onder anderen Serge July, vanwege mijn meeleven met de revolutie en mijn verliefdheid op het land. Mijn gevoelens werden speciaal bevorderd door de bovengenoemde vioolloze kus met lieve woorden na afloop.

CHARLIE CHAPLIN
(vervolg van pag. 42)

en voeren broederschap, vrijheid en tolerantie de boventoon.
Hoe dan ook is duidelijk dat Chaplin diep in zijn hart streeft naar een maatschappij waarin de vrije en creatieve ontwikkeling van het individu centraal staat, en waar hiërarchie, ondergeschiktheid en discipline hebben plaatsgemaakt voor zelfontplooiing, zelfstandigheid en zelfsturing.

Charlie Chaplin zal zichzelf niet als een 'anarchist' hebben beschouwd, al is bekend dat hij zonder meer vooruitstrevende en vrijheidslievende denkbeelden had. Maar van alle filmregisseurs die ik ken, is hij zonder twijfel degene die qua gehanteerde thematieken, scenario's, visuele grappen, woordspelingen, slapstick en het gebruik van humor in het algemeen het dichtst komt bij wat ik een anarchistische regisseur, acteur (en trouwens ook componist: hij componeerde altijd zelf de muziek bij zijn films) zou willen noemen. Als geen ander besefte hij dat het grootste gevaar van de moderne economie, maatschappij en politiek is dat individuen onder een totale controle worden gebracht en dat van bovenaf volgzaamheid wordt afgedwongen. Zijn werk is niets anders dan één groot pleidooi voor het doorbreken van disciplinering en machtsuitoefening van bovenaf, en voor het bevrijden van het individu van alle ketens van dwang, overheersing, en controle.[8]

NOTEN

(1) Voor de biografische en filmhistorische gegevens van Charlie Chaplin heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de *Filmencyclopedie 1001 Films: de meest spraakmakende films aller tijden*, Librero, Kerkdriel 2005, en het Internet. Geraadpleegd is http://clown-ministry.com en de Nederlandse en Engelstalige Wikipedia websites, de verschillende secties over Charlie Chaplin en zijn filmgeschiedenis. – (2) Idem. – (3) Idem. – (4) F.W. Taylor, *The Principles of Scientific Management*, Harper and Brothers Publishers, New York 1916, p. 39 e.v. – (5) Zie onder meer Robert Linhart, *Lenine, les Paysans, Taylor*, Editions de Seuil, Parijs 1976 en voor een uiterst interessante beschrijving van de introductie van het Taylorisme als organisatievorm in een aantal Europese landen in het algemeen en in Nederland in het bijzonder, E.S.A. Bloemen, *Scientific Management in Nederland*, NEHA, Amsterdam 1988 (dissertatie). – (6) Zie ook Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Editions Gallimard, Paris 1975 (ook in een goede Nederlandse vertaling beschikbaar: Discipline, Toezicht en Straf). – (7) Wie de toespraak in het Engels wil beluisteren en Chaplin wil zien, kijkt op de site van YouTube: speech great dictator: Look up, Hannah. – (8) Ik ben mij dit nog eens veel sterker gaan realiseren tijdens het bezoeken van de unieke Charlie Chaplin tentoonstelling in de Kunsthal te Rotterdam, najaar 2005 - voorjaar 2006. Uit alle films, foto's, anekdotes en brieven rijst het beeld op van een regisseur en acteur die consequent de voorrang gaf aan creatieve vrijheid en die onderdrukking – in welke vorm dan ook – hekelde, zowel in zijn persoonlijke als professionele leven. Wel was hij zelf uitermate eigenzinnig en zeer veeleisend voor zijn omgeving, zowel thuis als op de filmset.

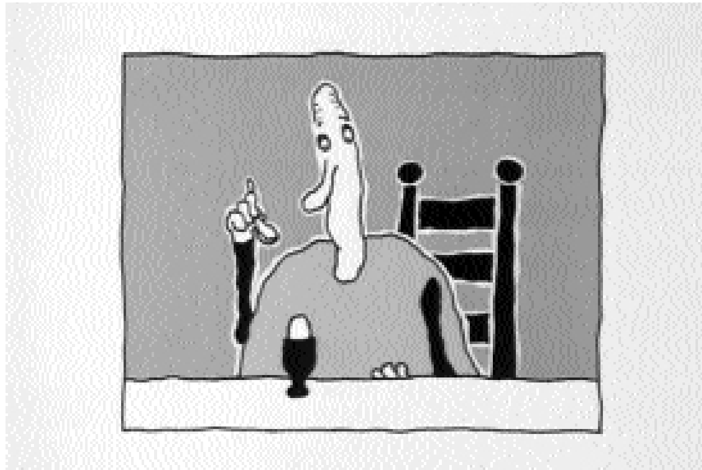
ANARCHISTISCHE STORMLOOP: THEMROC

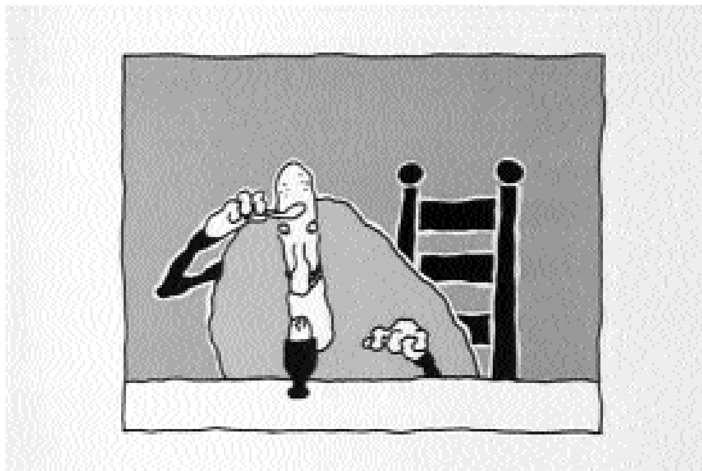
Thom Holterman

Wanneer precies weet ik niet meer, maar het moet in de tweede helft van de zeventiger of begin tachtiger jaren van de vorige eeuw zijn geweest, dat ik voor de eerste keer de Franse film Themroc *zag (uit 1973). Ik woonde in Dordrecht waar ik contact had met een aantal plaatselijke beeldende kunstenaars. Samen vormden zij de zogeheten AXI-groep. Wat gezamenlijk aan activiteiten werd ondernomen was, bewust of onbewust, geïnspireerd door de beweging die zich met de naam Internationale Situationisten tooide. De voorman ervan was de Fransman Guy Debord, die van het boek* De spektakelmaatschappij.

Theo Kemp, een van de Dordtse beeldende kunstenaars uit de AXI-groep was bekend met de Internationale Situationisten. Ik weet nog goed dat ik hem in de binnenstad tegenkwam. Heel enthousiast vertelde hij me dat zaterdagmiddag, ergens in een achteraf zaaltje, de film *Themroc* zou worden vertoond. Moest ik zien! Heb ik gedaan en ik heb daar geen spijt van gekregen. Integendeel. Wat een verhaal, wat een acteerprestatie van de man die Themroc speelt, te weten de Franse topacteur Michel Piccoli.
Het verhaal dat de film vertelt gaat over zo maar een arbeider, een schilder, die dagelijks net als vele anderen, met de Parijse metro naar zijn werk gaat. Op een dag wordt hij ontslagen en dan slaan de stoppen bij hem door. Grommend als een dier gaat hij naar huis. Daar leeft hij met zijn moeder en zuster in een troosteloos appartementencomplex dat uitziet op een soort binnenplaats. Met een voorhamer slaat hij de voorgevel van zijn woning op de eerste etage eruit en metselt hij de toegang tot zijn eigen voordeur dicht. Via een touw verlaat en betreedt hij zijn open leefruimte.
De situatie van totale bevrijding, die hij aan het creëren is, werkt uiteindelijk ook aanstekelijk op zijn directe omgeving. Die komt eveneens gestaag in verzet. Uiteraard is er de nodige aandacht van het officiële gezag, dat geen vat op hem krijgt. Op een nacht trekt hij er op uit om een politieagent (*cochon*=varken, een Frans scheldwoord voor agent) te verschalken. Die wordt aan het spit geregen en zal als gezamenlijke maaltijd met de directe buurtgenoten worden genuttigd (aan het spit hangt het karkas van een varken…).
Tijdens het hele verloop van de film wordt af en toe een man in beeld gebracht die zijn auto staat te poetsen en die ogenschijnlijk onberoerd blijft door alles wat om hem heen gebeurt. Tot tegen het eind van film. Als hij dan klaar is met het opdoffen en voldaan het glimmende resultaat bekijkt, pakt hij een voorhamer om vervolgens zijn eigen auto in elkaar te rammen. Ook hij blijkt, uiteindelijk, aangestoken door het verzetsvirus…
De film is een grote overdrijving, het is een hyperbool. De regisseur en tevens scenarioschrijver, de Fransman Claude Faraldo, lijkt met zijn film een anarchistische stormloop op de arrogantie van alles en iedereen die zichzelf autoriteit noemt in beeld te hebben willen brengen, zo luidt een commentaar. Ik kan

mij daarin vinden. Als uitzinnig zit de film in mijn herinnering, met Michel Piccoli als Themroc, die in de film tenslotte is getransformeerd tot een Neanderthaler.
De absurditeit van het dagelijks bestaan in een repressieve maatschappij wordt inderdaad met een stormloop aangevallen. Veel wordt 'omgekeerd' en de overdrijving wordt zover doorgevoerd dat die uit elkaar spat. Je kan bijvoorbeeld geen zelf benoemde autoriteit meer tegenkomen zonder onmiddellijk te denken: 'Vind ik het normaal, dat ik door hem wordt bevolen?'
Het is precies ook het effect dat de Internationale Situationisten met hun agitatie wilden bereiken. Verzet is het handelsmerk en het verzet is in *Themroc* beeld geworden.





HET GROVE ONRECHT VAN HET KAPITALISME

Marius de Geus

Er zijn van die films die je echt nooit meer vergeet. Op het moment dat je ernaar zat te kijken hebben ze een gevoelige snaar weten te raken, hebben ze je aan het denken gezet over maatschappelijk onrecht of juist vernieuwende inzichten verschaft over de zin van het leven en de meest wenselijke inrichting van de maatschappij.
Als filmliefhebber heb ik inderdaad een tot nu toe geheim gehouden lijstje van favoriete films die me tot tranen toe hebben bewogen en die me diep in het hart hebben geraakt. Het zijn geen films waardoor ik heel direct in mijn anarchisme ben geïnspireerd, of waardoor ik onmiddellijk tot concrete actie ben overgegaan. De uitwerking van die films is heel geleidelijk verlopen en pas langzaam hebben de beelden hun uitwerking gehad op mijn denken en doen.

Er zijn veel films en documentaires geweest die hebben geleid tot een nadere reflectie over onrecht, onderdrukking van vrijheden en andere ernstige maatschappelijke misstanden. Zo heb ik altijd gefascineerd gekeken naar cowboy films uit de jaren veertig en vijftig waarin een moedig individu het opnam tegen rijke grondbezitters. Het standaardverhaal van dapper verzet van het eenzame individu tegenover een grote overmacht heeft mij altijd aangegrepen.
Met name de beelden van onwettige bezitstoe-eigening door inhalige ranchers die de vroeger gemeenschappelijke weidegronden – de commons – inpikten en deze op gruwelijke wijze afzetten met scherp prikkeldraad, hebben grote indruk op mij gemaakt. Hierdoor begreep ik al op heel jonge leeftijd dat de aarde en landerijen aan iedereen toebehoren, en dat privé-eigendom uit den boze is en zal leiden tot veel onrecht.
De films die mij echt heel boos maakten en bewust hebben gemaakt van de harteloosheid en wetteloosheid van het kapitalisme zijn geweest John Fords *The Grapes of Wrath* uit 1940 en *Ladri di Biciclette* van Vitttorio de Sica uit 1948. *The Grapes of Wrath (De druiven der gramschap)* is gebaseerd op John Steinbecks gelijknamige roman uit 1939 en beschrijft het verhaal van een boerenfamilie ten tijde van de economische crisis na de beurskrach van 1929 en een periode van langdurige droogte in de Verenigde Staten. Het gaat om boeren die door de keiharde en gewetenloze hypotheekbanken gedwongen worden hun boerderij en volkomen verdroogde land te verlaten, en die hebben besloten hun geluk als arbeider te zoeken in het land van melk en honing: het zonnige en naar verhouding rijke Californie.
De in zwart-wit geschoten film schildert een indrukwekkend beeld van de stuitende rechteloosheid van de dagarbeiders die gedwongen zijn verhuisd en die bereid zijn om keihard te werken voor een uiterst schamel loon. De hoofdpersoon Tom Joad, echt onnavolgbaar gespeeld door een nog jonge Henry Fonda, vecht op ingehouden en eigenlijk opmerkelijk waardige wijze tegen de onrechtvaardige situatie waarin hij en zijn hele familie – geheel buiten hun schuld – zijn komen te verkeren. De film laat messcherp zien waar het kapitalis-

me zonder een uitgebreid systeem van rechtsbescherming en een stelsel van sociale verzekeringen toe zal leiden: namelijk tot een situatie van onstilbare hebzucht bij de rijken en niet te overwinnen armoede, honger en ziekte bij de gewone man.
Daarbij is de liberale overheid – dat hebben anarchisten altijd heel scherp gezien – niets anders dan het apparaat waarmee een kleine groep geprivilegeerden – te weten de rijke veebaronnen, landeigenaren en fabrieksbezitters – de massa heeft kunnen uitbuiten. The Grapes of Wrath toont onthullend aan dat de overheid – democratisch gekozen of niet – consequent aan de kant van de bezitters staat en dat het 'recht' bijna altijd in het voordeel uitpakt van de bezittende klassen.

De andere film die mij indertijd diep heeft geraakt en die ook inderdaad een onvergetelijk indruk heeft gemaakt, is zoals gezegd *Ladri di Biciclette*: *Fietsendieven* uit 1948. De film speelt in het naoorlogse Rome. De hoofdpersoon, de werkloze en wanhopige arbeider Antonio Ricci, zoekt driftig werk om zijn vrouw en zoontje Bruno te kunnen onderhouden. Antonio krijgt een door hem felbegeerde baan als plakker van filmaffiches, waarvoor hij echter een fiets nodig heeft om de grote afstanden te kunnen afleggen. Zijn fiets is echter verpand om de rekeningen te kunnen betalen en Antonio is vervolgens gedwongen om hun laatste bezittingen – het beddegoed – in te leveren om de fiets terug te krijgen.
Bijna onmiddellijk daarna wordt zijn fiets – waar in feite hun hele bestaan van afhangt – gestolen en volgt een lange zoektocht met zijn zoontje door de stad om de fiets terug te vinden. De fiets blijkt gestolen te zijn door iemand die minstens zo armoedig en wanhopig is als Antonio. De film weet daarnaast de relatie tussen vader en zoon prachtig uit te beelden en heeft een scherp oog voor de maatschappelijke ongelijkheden en klassenverschillen uit die periode. *Fietsendieven* gaat minder over het anarchisme dan over de totale uitzichtloosheid van het kapitalistische economische systeem, waar ongeluk en tegenslag – buiten de schuld van de betrokkenen – kunnen leiden tot een totale ineenstorting en ontwrichting van menselijke levens.

Al met al hebben deze twee films een aantal duidelijke overeenkomsten. De regisseurs gebruiken hun filmische instrumentarium om de toeschouwer bewust te maken van diepliggende, onaanvaardbare sociale misstanden en doordat men zich goed kan identificeren met de hoofdpersonen wordt het grove onrecht van het kapitalisme als het ware aan den lijve voelbaar en merkbaar. De hoofdpersonen zijn gewone mensen met hun eigen onzekeren zwakheden, maar zij blijven dapper en vooral waardig strijd leveren tegen het hun aangedane onrecht. In die zin geven de genoemde films hoop en inspiratie op een betere, rechtvaardige maatschappij waar het individu zich optimaal zal kunnen ontplooien en zich beschermd weet tegen honger, armoede, uitbuiting en onderdrukking.

MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN

Rymke Wiersma

Bizarre maar onmiskenbaar Britse humor, het gewone werd als abnormaal gepresenteerd en het afwijkende als alledaags, meedogenloos werd de spot gedreven met alle vormen van gezag èn van volgzaamheid, met veel plezier werden alle soorten heilige huisjes omvergegooid; voor de brave burger, die er nu eenmaal niet van houdt continu op het verkeerde been gezet teworden, was de televisieserie Monty Python's Flying Circus *(1969-1974) geen geschikt vertier. Omgekeerd bood die brave burger deze zes heren natuurlijk juist wel veel inspiratie. Maar ook revolutionairen, ja eigenlijk alle mensen van alle soorten en maten, vormden aanleiding tot satirische en absurdistische sketches en collages van het ideeënrijke collectief achter de naam Monty Python.*

Naast de tv-series, die met succes in veel andere landen, waaronder Nederland, werden uitgezonden ging de club al snel ook films fabriceren, waaronder: *And Now For Something Completely Different* (1971), *Monty Python and the Holy Grail* (1974), *Monty Python's Life of Brian* (1979), *Monty Python's Live at the Hollywood Bowl* (1982), en *Monty Python's The Meaning of Life* (1983).
Bijna alles van Monty Python vind ik leuk, ook de grillige, vaak niet erg geweldloze animaties en collages (gemaakt door de enige niet-Brit van de groep, de Amerikaan Terry Gilliam), maar de film *Live of Brian* spant de kroon; deze film is ronduit grandioos. Het zal eind 1979 of begin 1980 zijn geweest dat ik die film voor het eerst zag. Hoe vaak heb ik 'm daarna nog bekeken? Ik ben de tel kwijtgeraakt. Natuurlijk kent iedereen deze film, maar voor degenen die hem nog niet kennen even kort het verhaal. (Dit is overigens een film waarvan het geen enkel probleem is als iemand je van te voren het hele verhaal vertelt; er gebeurt zoveel dat het eigenlijk niet in één keer te behappen is!)
Na de inleidende animaties/collages komen we terecht in een stal, met een kribbe. Drie wijzen willen het kind begroeten. De moeder van de baby (gespeeld door Terry Jones) snauwt ze af, totdat blijkt dat ze geschenken bij zich hebben. Helaas krijgen de gulle gevers dan door dat ze in de verkeerde stal terecht zijn gekomen. Ze haasten zich met het goud en de mirre naar de stal naast de 'onze', waar het er veel heiliger aan toe gaat.
De film gaat dus niet over Jezus, maar over ene Brian Cohen (Graham Chapman), een gewone ondeugende jongen ('naughty boy'). Samen met Brian (die ondertussen volwassen is geworden) krijgen we te horen dat zijn vader een Romein was. Via Judith (achternaam Iscariot) belandt Brian in The People's Front of Judea, een van de vele verzetsgroepen tegen de Romeinse bezetting – deze groepen, zoals ook The Judian Peoples Front en The Popular Front of Judea, bevechten vooral elkaar. De leider van het People's Front of Judea heet Reg (John Cleese).
We zien de groep in vergadering bijeen. Reg probeert duidelijk te maken hoe weinig de Romeinen te betekenen hebben. Reg vraagt (retorisch): 'Wat hebben

die Romeinen ons nou helemaal gebracht?!' Aarzelend steekt een van de groepsleden zijn vinger op: 'het aquaduct' 'Hm, okee,' moet Reg toegeven, 'het aquaduct'. 'Het riool', zegt voorzichtig een volgende. 'Okee, het aquaduct en het riool, maar wat hebben ze ons verder gebracht?!' De groep wordt steeds enthousiaster, alsof ze denken dat dit een overhoring is. Er worden meer en meer dingen opgesomd, maar Reg houdt vol, en concludeert op het laatst: 'Okee dan, behalve het aquaduct, het riool, wegen, irrigatie, gezondheidszorg, onderwijs, openbare orde en drinkwatervoorziening, wat hebben ze ons gebracht?' Weer een vinger omhoog: 'Ze brachten ons vrede…'

Reg (woest): 'Ach, vrede, houd toch op!'

De eerste opdracht die Brian van deze (ondergrondse!) verzetsgroep krijgt is het schilderen van een leus: 'romanes eunt domus', een slechte vertaling van 'romans go home'. We zien hem 's nachts in actie bij een groot gebouw. Al snel wordt hij door een centurion in de lurven genomen. Maar in plaats van hem gevangen te nemen draagt deze militair Brian op de leus honderd keer te schilderen, maar dan in grammaticaal correct latijn: 'romani ite domum'! Tegen de ochtend ziet Brian er volledig afgepeigerd uit, maar het resultaat is schitterend: het hele gebouw is beklad. Reg en consorten zullen opkijken!

Na de wisseling van de wacht echter dreigt Brian alsnog gearresteerd te worden. Hij rent weg, wordt al snel achtervolgd door meerdere soldaten, wordt gearresteerd maar ziet kans te ontsnappen. De Romeinse soldaten hebben namelijk vreselijk de slappe lach om Pilatus (Michael Palin). Opnieuw een achtervolging. In de drukke straatjes ontkomt onze held dit keer door als een profeet te gaan staan preken. Binnen de kortste keren heeft hij echter een hele schare volgelingen, waar hij allerminst van gediend is. Herhaaldelijk zegt hij dat ze hun eigen gang moeten gaan. Weghollend verliest hij een sandaal; een meisje raapt die op: 'een teken'! Waarop prompt de hele meute één sandaal uit trekt en daarmee zwaaiend verder loopt.

Na hele verwikkelingen belandt Brian dan eindelijk in zijn eigen bed – met Judith. We zien hem ontwaken, in zijn blootje uit bed stappen, het luik open doen om zich eens lekker voor het open raam uit te rekken. De hele meute van de vorige dag heeft zich onder dat raam verzameld en staart hem aan. Dan klinkt massaal: 'daar is hij, de Messias!'

Hij gooit het luik dicht, trekt wat aan, en spreekt ze uiteindelijk toe:

'Look, you've got it all wrong! You don't need to follow me, you don't need to follow anybody! You've got to think for yourselves! You're all individuals!'

'Yes!' antwoord de meute in koor, 'We 're all individuals!'

Brian: 'You 're all different!'

Meute in koor: 'Yes, we are all different!'

Eenling temidden van de meute: 'I 'm not…!'

Meute: 'Shhh!'

De film loopt wel en niet goed af. Niet goed omdat Brian samen met een grote hoeveelheid andere 'naughty boys' aan het kruis belandt, ondanks het feit dat er steeds weer kansen voor Brian leken te liggen om aan de kruisdood te ontsnappen. Je blijft er tot het eind op hopen. Een verzetsgroep komt op de gekruisigde maar nog zeer levende Brian afstormen. Komen ze hem net op tijd bevrijden? Helaas gaat het hier om een zelfmoordactie. Ze steken zich aan zijn voeten dood. Het is allemaal zo absurd dat de film nergens naargeestig of morbide wordt.

Nee, Brian wordt niet gered, wordt zelfs nog even flink uitgescholden door zijn moeder, maar (en nu komt de goede afloop) toch wordt hij (en worden wij kijkers) aan het eind nog opgevrolijkt (voor zover nodig) door een van Brians lotgenoten, een vrolijke gast (gespeeld door Eric Idle), die betoogt dat je door dood te gaan niets verliest: je komt vanuit het niets, en eindigt in het niets, dus wat is er verloren gegaan? Niets! Daarom niet getreurd…, zingend gaat hij verder, en langzaamaan beginnen de gekruisigden mee te wiegen, en zelfs de voeten van de zelfmoordbrigade wippen mee op de maat: 'allways look on the bright side of life'!

Dit lied van Eric Idle werd een tophit, en is nog altijd een veelgedraaid nummer bij begrafenissen en crematies. Echter, toen in 1989 Graham Chapman ('Brian') aan kanker stierf, vond Eric Idle het niet makkelijk om dit lied bij het afscheid te zingen.

De film 'Life of Brian' werd de eerste tijd verboden in verschillende steden in Engeland, en in bepaalde staten van de VS, in Ierland en in Noorwegen; in Italië werd 'Life of Brian' pas in 1990 vertoond. Maar het vele protest vanuit christelijke hoek zorgde er uiteindelijk alleen maar voor dat nóg meer mensen de film wilden zien. Uitdrukkelijk zeggen de 'Pythons' dat de film niet 'anti-



We are all different…

zien we hem in de verte, terwijl op de voorgrond door 'luisteraars' ruzie gemaakt wordt over trivialiteiten. De figuur Jezus wordt dus niet belachelijk gemaakt, maar de volgzaamheid van gelovigen (niet alleen religieuzen maar ook die van de 'linkse kerk') des te meer.

Ook is de film een aanklacht tegen de (christelijke) verering van het lijden.

Deze film barst van de grappen, doordenkertjes en absurditeiten, en is tevens door de kleuren en materialen (aardkleuren, lemen huizen, woestijngebied, opgenomen in Tunesië) erg mooi om te zien. Voor anarchisten is de film één groot feest – maar het leuke is dat ook gewone 'naughty boys' èn dito 'girls' de film meestal fantastisch vinden. Een bewijs dat anarchisme toch aangeboren is.

LITERATUUR/FILMS

Boek: *The Pythons Autobiography By The Pythons*, Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, John Chapman, David Sherlock, Bob Mc Cabe – Thomas Dunne Books; London, Orion 2003, 359 pag., ill.

Wikipedia over Monty Python, over *Life of Brian* enz.

Via internet (youtube) zijn vele fragmenten van deze film te bekijken! Ook zijn er beschouwingen over Monty Python te zien (bijvoorbeeld door John Cleese), en is er een filmpje van de herdenkingsbijeenkomst na het overlijden van Graham Chapman.

THIS LAND IS YOUR LAND

Joe Hill en Woody Guthrie verfilmd

Martin Smit

Er zijn veel overeenkomsten tussen de levens van Joe Hill (1879-1915) en Woody Guthrie (1912-1967). Beiden waren afkomstig uit een arbeidersmilieu, zowel Hill als Guthrie werden rondtrekkende singer-songwriters, schreven songs over het moeizame bestaan van Amerikaanse arbeiders en riepen hen op zich te organiseren. Beiden waren populair bij de arbeiders en werden verguisd door de bazen. Van beiden worden de songs vandaag de dag nog gespeeld. Ook zijn beiden het onderwerp van een speelfilm geworden. De film Bound for Glory *(1976, over Guthrie) ligt in het verlengde van de film* Joe Hill *(1971). In beide films vormt de arbeidersstrijd in de VS in de eerste decennia van de vorige eeuw, de achtergrond voor de keerpunten in de levens van beide mannen.*

Slechte leef- en werkomstandigheden voor arbeiders, de ongebreidelde macht van mijnbazen en grootgrondbezitters en een vakbond die moeizaam een poot aan de grond probeert te krijgen en door knokploegen van de bazen wordt tegengewerkt. Verschijnselen uit de jaren tien, twintig en dertig in de VS – met name in de staten Utah en Californië – waar arbeiders vrijwel rechteloos zijn en waar de IWW, de Industrial Workers of the World, strijd levert om de positie van arbeiders te verbeteren en probeert de grondslag voor een betere maatschappij te leggen.
Dat is het beeld dat oprijst uit twee films, *Joe Hill* (Bo Widerberg, 1971), over Joe Hill en *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976), over Woody Guthrie, die beide spelen tegen deze achtergrond, films die aan elkaar gekoppeld lijken te zijn, door hun verhaal en door de twee hoofdpersonen, die min of meer eenzelfde ontwikkeling doormaken. Singer-songwriters Joe Hill en Woody Guthrie komen beide door hun activiteiten voor de IWW, op een beslissend moment in hun leven te staan. Persoonlijke omstandigheden, maar vooral de positie van mede-arbeiders, geven hen de zet hun leven anders in te richten. Beiden zetten zich voortaan in voor de bewustwording en ontwikkeling van de Amerikaanse arbeiders.
De IWW werd in 1905 opgericht door socialisten en anarchisten, die vonden dat de vakbond American Federation of Labor te conservatief was om de arbeidersstrijd te kunnen voeren. Bovendien liet de AFL alleen maar geschoolde arbeiders tot haar gelederen toe. De analyse van de IWW van de Amerikaanse samenleving was nogal marxistisch getint, maar haar strijdmiddelen waren revolutionair-syndicalistisch, anarchistisch van aard. Als belangrijkste strijdmiddel zag de IWW de algemene werkstaking. Met de overname van de productiemiddelen door de arbeiders, zou het kapitalistische systeem ineenstorten. Veel acties en discussies binnen de IWW liepen parallel met die in de anarchistische beweging.
Met de emigratie van miljoenen mensen vanuit Europa naar de VS, kregen ook syndicalistische ideeën daar voet aan de

grond. Honderdduizenden arbeiders reisden in de eerste decennia van de vorige eeuw tussen allerlei werkplekken in de VS heen en weer en mede door de seizoenarbeid, waren zij daardoor moeilijk te organiseren. Bovendien dwong de snelle industrialisatie in de VS, de IWW tot een aanpassing van de syndicalistische ideeën op de Amerikaanse situatie. Het doel werd een allesoverkoepelende, algemene vakbond (One Big Union) voor alle arbeiders, ongeacht nationaliteit, geslacht of bedrijfstak. Tot 1915 was de IWW bij zo'n honderdvijftig stakingen betrokken. Op haar hoogtepunt telde zij meer dan honderdduizend leden. Zij had haar aanhang vooral onder mijnwerkers, houthakkers en landarbeiders.
Om de solidariteit in haar gelederen te benadrukken, nieuwe leden te werven, op straat de aandacht te trekken en zaken aan de kaak te stellen, werden acties en stakingen veelal opgeluisterd met het zingen van strijd- en protestliederen. Ieder jaar publiceerde de IWW het *Little Red Songbook*, waarin de meest succesvolle liederen werden opgenomen. Joe Hill leverde de meeste originele bijdrages hiervoor.
Joe Hill (1879-1915) werd geboren in Zweden en emigreerde in 1902 naar de VS. Na diverse baantjes in New York en Chicago, reisde hij naar San Francisco. Hij raakte betrokken bij acties van arbeiders voor betere werkomstandigheden, eerst als organisator, later als schrijver en zanger van protestsongs. In 1909 zou hij sabotage hebben gepleegd op machines in fabrieken, in 1911 was hij betrokken bij een spoorwegstaking van de South Pacific Railroad. Dit inspireerde hem tot het schrijven van het nummer *Casey Jones, the Union Scab*, een bijtende satire op stakingsbrekers.
Hij werd actief in de IWW en al snel verscheen zijn lied *The Preacher and the Slave*, waarin hij de praktijken van het Leger des Heils op de hak nam, in het *Little Red Songbook*. In datzelfde jaar zocht hij met een groepje anarchisten steun voor de activiteiten van Ricardo en Enrique Florés Magon, twee in ballingschap levende Mexicaanse anarchisten, strijdend tegen de dictatuur van Porfirio Díaz. Met een legertje wilden de broers zich meester maken van de baai van Califonië om zo steun uit Mexico te krijgen. Hill rekruteerde in Los Angeles tientallen mannen voor deze actie.
In de jaren daarna was Hill betrokken bij acties voor *free speech* en reisde hij rond om stakingen te ondersteunen. Overal waar hij kwam speelde hij zijn songs, zelf geschreven of geparodieerd op bestaande melodieën. Dat laatste bleek een gouden vondst. Het publiek herkende de melodieën, op straat trok het snel de aandacht en het vergemakkelijkte het meezingen.
De teksten van Joe Hill zijn over het algemeen hard en sarcastisch, zelden romantisch, vaak parodistisch. Hij zei ooit: 'Een pamflet, hoe goed ook, wordt nooit vaker dan één maal gelezen, maar een lied wordt uit het hoofd geleerd en telkens herhaald. Wanneer je een paar gewone feiten in een lied kunt stoppen, je deze met wat humor inkleedt om ze wat minder droog te laten overkomen dan bereik je een groot aantal arbeiders die anders een pamflet niet lezen omdat het te moeilijk is of omdat het hen niet interesseert.'
Een aantal thema's komt bij Hill steeds terug: de noodzaak van arbeidersorganisatie, een grote overkoepelende vakbond, een sterk geloof in een eensgezinde arbeidersklasse en de oproep lid te worden van de IWW. Hij schreef



songs over de kwalijke praktijken van ronselaars, over de macht van de bazen, over onderkruipers die de staking ontdoken en – soms minachtend – over arbeiders die zich niet organiseerden.
Op een avond in januari 1914 bezoekt Hill een arts in Salt Lake City. Hij heeft een schotwond opgelopen die nodig behandeld dient te worden. Hill weigert over de oorzaak van zijn schotwond openheid van zaken te geven en wordt al gauw verdacht van een overval. Hoewel daadwerkelijke bewijzen voor zijn deelname daaraan ontbreken, wordt hij schuldig bevonden en veroordeeld tot de doodstraf. Weliswaar start de IWW een campagne voor een nieuw proces maar Hill weigert daar aan deel te nemen.
Dit is het keerpunt in het leven van Joe Hill. Hij maakt zijn kameraden duidelijk dat hij dood van meer belang kan zijn voor de IWW dan wanneer hij blijft leven. Hij besluit martelaar voor de IWW te worden. Het is de ultieme opoffering voor de beweging, de dood als propaganda. Hill gleed opvallend makkelijk in zijn nieuwe rol voor de IWW. Hij zag zijn zaak als symbolisch voor de strijd voor gerechtigheid voor de arbeidersbeweging. Op de ochtend van 19 november 1915 werd hij door een vuurpeleton geëxecuteerd. Hij ging opgewekt de dood in, zo zei men later.
Vlak voor zijn dood schreef hij nog één van zijn bekendste liederen, *The Rebel Girl*, een eerbetoon aan Elizabeth Gurley Flynn – een bijzonder fanatieke strijdster in de IWWgelederen – tevens bedoeld om meer meer vrouwen bij de IWW te betrekken.
In zijn afscheidsbrief schreef Hill: *Don't Mourn – Organize!* Het is zijn posthume lijfspreuk geworden en deze wordt door de IWW nog steeds gebruikt in haar propaganda. Hoewel de IWW tegenwoordig nog maar een schim is van wat zij ooit was, worden de nummers van Joe Hill nog steeds gespeeld. De inmiddels 72-jarige IWW-zanger Utah Philips tourt nog altijd rond met een repertoire met vele anekdotes en songs van en over Joe Hill.

OVEREENKOMSTEN

De film *Joe Hill* concentreert zich op Hills activiteiten als propagandist voor de IWW, zijn songs, de arbeidersstrijd en op zijn tragische einde, maar laat niets zien van zijn activiteiten voor de gebroeders Magon of van zijn sabotageactiviteiten. Door sommige critici is dit regisseur Widerberg verweten, maar deze verantwoordde zich door te zeggen dat, juist door het weglaten van de extreme zaken, de film voor een breed publiek aanspreekbaar zou zijn, en dat daardoor de boodschap beter zou overkomen.
De film van Widerberg toont de slechte werkomstandigheden van de arbeiders, hoe stakers door knokploegen van de mijnbazen in elkaar worden geslagen, opgepakt en ergens in de woestijn worden gedropt. In *Bound for Glory* zien we bijna identieke beelden.
Bound for Glory (Hal Ashby, 1976, maker van onder andere *Coming Home*, 1978, *Being There*, 1979) is gebaseerd op een gedeelte van de autobiografie van Woody Guthrie, met dezelfde titel. De film speelt in de jaren tussen 1936 en 1940, wanneer Guthrie van Texas naar Californië is getrokken om werk te zoeken. Weliswaar is de verfilming van dit deel uit Guthries autobiografie (met David Carradine als Guthrie, in een mooie rol) niet geheel waarheidsgetrouw, maar deze geeft wel het keerpunt in het leven van Guthrie op indringende wijze weer.
De overeenkomsten tussen de films *Joe Hill* en *Bound for Glory* liggen voor de hand. Duidelijk is dat Ashby bij zijn film, het heldere camerawerk van *Joe Hill* voor ogen heeft gehad. Ook omdat de levens van beide hoofdpersonen voor een deel volgens hetzelfde patroon verlopen, en muziek in beide films een belangrijke rol speelt, is een vergelijking gauw gemaakt. In beide films reizen gelukszoekers per trein naar het westen en net als Hill is Guthrie op zoek naar een beter leven, naar geluk, betere verdiensten en het opbouwen van een waardig bestaan. Beiden willen ontsnappen aan de armoede en beide beseffen iets voor mede-arbeiders te moeten doen: ondersteuning en propaganda door middel van muziek.
In het dorp waar hij woont probeert Guthrie als schilder van reclameborden een bestaan op te bouwen, maar hij verdient niet genoeg om zijn gezin te kunnen onderhouden. Soms kan hij wat geld verdienen door 's avonds in een café gitaar of piano te spelen. Werk is in de omgeving nauwelijks te vinden. Door de te intensieve landbouw en de droogte zijn veel landbouwgronden onbruikbaar geworden en vergaan tot immense zandwoestijnen. Voor oogstarbeiders is er niet of nauwelijks werk. Het is de tijd van de zogenaamde *dust bowls*, enorme zandstormen die de overgebleven landbouwgebieden vernietigen en het leven voor de resterende bewoners ondragelijk maken.
Dat de situatie in Guthries dorp voor hem, zijn gezin en vele anderen, uitzichtloos is, brengt Ashby overtuigend in beeld. Voor niemand is daar een toekomst weggelegd. De dreigende, zwarte, overweldigende *dust bowl* is letterlijk en figuurlijk voor iedereen verstikkend en als zodanig een allegorie: wie langer

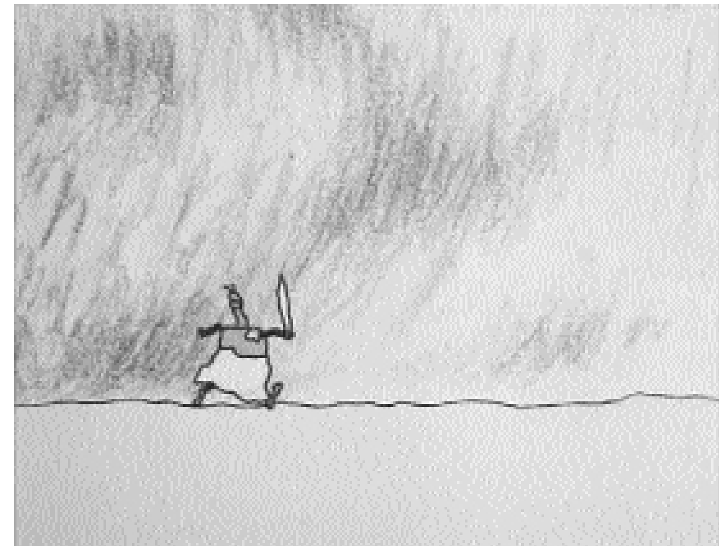
in deze situatie blijft, redt het niet, je moet proberen daaraan te ontsnappen, als je blijft waar je bent, ga je ten onder. Tienduizenden arbeiders trekken in die jaren naar het westen in de hoop in het zonnige Californië een beter bestaan te vinden. De lange reis naar het westen maakt Guthrie net als zovele hobo's (rondtrekkende arbeiders) en werkzoekenden al liftend, en in lege spoorwagons van lange goederentreinen die richting westkust rijden. Weliswaar een goedkope manier van reizen, maar minder romantisch dan vaak is voorgespiegeld. Verschillende malen worden de treinen onderweg gestopt en opgewacht door knokploegen in dienst van de spoorwegmaatschappij.

In Californië probeert Guthrie als oogstarbeider aan de slag te komen maar hij ondervindt meteen dezelfde problemen waarmee duizenden andere werkzoekenden kampen: er is niet genoeg werk, de betaling is slecht, de leefomstandigheden in de tentenkampen zijn miserabel en rechten hebben de arbeiders nauwelijks. Er wordt geijverd voor een vakbond, maar zij die daartoe oproepen, worden door handlangers van de grootgrondbezitters genadeloos hard aangepakt en van de oogstgronden verwijderd. Guthrie maakt kennis met een lokaal bekende zanger-gitarist, die bij de tentenkampen van de arbeiders komt spelen en de boodschap van de vakbond verspreidt. Guthrie is geraakt door de ellende die hij om zich heen ziet en begint liedjes te schrijven waarin hij zijn ervaringen verwoordt. Al gauw trekt ook hij langs arbeiderskampen en plekken waar geoogst wordt, speelt hij zijn songs en verkondigt hij de noodzaak van de vakbond, de Industrial Workers of the World (IWW), hoewel deze in de film niet met name wordt genoemd.
Guthrie wordt ontdekt door een lokaal radiostation, alwaar hij wekelijks een half uurtje zijn songs kan vertolken. Het zijn dezelfde songs die hij ook bij de tentenkampen speelt. De sponsors van het programma echter willen dat hij stopt met zijn arbeiderssongs, maar Guthrie weigert zich over te geven aan de commercie, weigert concessies te doen en houdt vast aan zijn idealen. Het betekent het einde van zijn werk voor het radiostation maar het begin van zijn loopbaan als activistische singer-songwriter.

FOLKREVIVAL

Op dat moment eindigt *Bound for Glory*. In plaats van een biopic te maken over het hele leven van Woody Guthrie, heeft regisseur Hal Ashby juist deze periode gekozen, omdat het de belangrijkste wending in Guthries leven weergeeft. Hij meet dit vervolgens dan ook breed uit. Het is daardoor niet een volgepropte film geworden die maar fragmentarisch recht doet aan iemands leven, maar een die juist alle ruimte geeft aan een essentieel moment daarin. Aan de verdere carrière van Guthrie besteedt Ashby geen aandacht, hij veronderstelt dat die bij de kijker bekend is.
De treinen met Guthrie en andere gelukszoekers doorkruisen wijdse, eindeloze, zonovergoten vlaktes met wuivend graan. Die beelden symboliseren niet alleen de glorieuze toekomst die vele (Europese) arbeiders in de VS verwachtten te vinden, maar tevens het idee dat deze nieuwe wereld voor iedereen is, en niet van een regering, grootgrondbezitters of investeerders. Ashby filmt dit in heldere, bijna overbelichte beelden. Ondanks alle ellende, ligt de toekomst voor iedereen open, geeft hij aan. Het wijdse Amerika biedt wèl perspectieven, lijkt Ashby te willen zeggen.
De beelden van een gitaarspelende Guthrie bovenop een spoorwagon die door deze vlaktes rijdt, geven de essentie van de film weer, van het levensverhaal van Guthrie, maar ook dat van Joe Hill, en dat van miljoenen nieuwe Amerikanen: dit is ons land. Een simpele boodschap, door Guthrie in een simpel lied beschreven: *This land is your land*. Guthrie schreef het in 1940 als antwoord op Irving Berlins nationalistische lied *God Bless America*. Guthrie, letterlijk misselijk van de ontelbare malen dat dit nummer op de radio werd gedraaid, zo zei hij later, besloot een eigen, nieuw volkslied voor Amerika te schrijven. Dit land is van ons allemaal, is de boodschap van Guthrie, daar hoeft geen stempel VS op. Dit is een land dat wordt opgebouwd door de gezamenlijke arbeid van honderdduizenden.
Door dit ideaal te stellen tegenover de rechteloze en machteloze positie van de arbeiders, geeft Ashby de ongelijkheid in de Amerikaanse samenleving weer, zowel toen als nu. Hij laat zien hoe destijds arbeidersstrijd gevoerd werd, hoe voor verbetering van leef- en werkomstandigheden werd geknokt en welke weerzin dit opriep. In de ruim twintig jaar tussen de dood van Joe Hill en de jaren waarin Guthrie actief werd, leek er niet veel veranderd. En aan de ongelijkheid in de Amerikaanse samenleving is vooralsnog geen einde gekomen. In die zin blijven de songs van Hill en Guthrie actueel.

Woody Guthrie was lid van de IWW. Na de oorlog schreef hij columns voor de communistische *The Daily Worker*, hoewel hij nooit lid van de communistische partij werd. Hij schreef in zijn leven



ruim tweeduizend songs, songs voor arbeiders, over hobo's, over Mexicaanse immigranten, over huichelachtige zakenlieden, tientallen prachtige kinderliedjes. Hij maakte een plaat over Sacco en Vanzetti, en samen met Pete Seeger trok hij rond in de VS, spelend en zingend bij stakingen en arbeidersmanifestaties. Tijdens de oorlog speelde hij met Pete Seeger in The Almanac Singers, en brachten ze vooral protestsongs tegen het fascisme. 'This machine kills fascists', had Guthrie op zijn gitaar staan.
Guthrie was één van de grote inspiratiebronnen voor de generatie folk- en protestzangers die in de folkrevival na 1960 opkwam. Dat Bob Dylan Woody Guthrie als zijn grote voorbeeld zag is algemeen bekend, maar voordat Dylan ook nog maar een noot in een New Yorks koffiehuis had gespeeld, trad Ramblin' Jack Elliot al op met een repertoire van Guthrie-songs. Het journalistieke element in het werk van Guthrie werd opgepikt door Phil Ochs, die protestsongs schreef over actuele gebeurtenissen. Maar ook Joan Baez, Dave van Ronk, Ric von Schmidt en Richard Fariña zijn schatplichtig aan Guthrie. In de folk- en protestsongs uit het begin van de jaren zestig, in de tijd van de burgerrechtenbeweging en de anti-atoombombeweging, is de invloed van Guthrie duidelijk merkbaar.

Dat Guthrie's muziek tot op de dag van vandaag doorklinkt bewijzen bijvoorbeeld Billy Bragg (die enkele jaren geleden met Wilco twee cd's opnam met niet eerder gepubliceerde Guthrie-songs) en *independent artist* Ani DiFranco, die Guthrie één van haar voorbeelden noemt, en die – om de cirkel rond te maken – een aantal jaren geleden met IWWzanger Utah Philips, een tweetal cd's opnam met IWW-materiaal.

LITERATUUR/FILMS/MUZIEK

Ed Cray, *Ramblin' Man*, W.W. Norton & Company, New York 2004. – Philip S. Foner, *The Case of Joe Hill*, International Publishers, New York 1984. – Bill Ganzel, *Dust Bowl Descent*, Univeristy of Nebraska Press, Lincoln 1984. – Marius de Geus, Woody Guthrie: troubadour van de vrijheid, in *De AS* 79, sept. 1987. – Woody Guthrie, *Bound for Glory*, Plume, New York 1983. – Joe Klein, *Woody Guthrie, A Life*, Faber & Faber, London 1988. – John McDermott, *Joe Hill*, Grosset & Dunlap, New York 1971. – Martin Smit, Strijdbare meezingers, in *De Vrije Socialist*, winter 1993/1994. – Martin Smit, Joe Hill (1879-1915), in *De Vrije* no. 11, november 1990. – Gibbs M. Smith, *Joe Hill*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City 1984.
De film *Bound for Glory* is op dvd verkrijgbaar, de film *Joe Hill* helaas niet. Het genoemde boek van McDermott vertelt het verhaal van de film in romanvorm. De muziek van Woody Guthrie is alom verkrijgbaar. Songs van Joe Hill, uitgevoerd door diverse artiesten, zijn verzameld op de cd *Don't Mourn – Organize! Songs of Labor Songwriter Joe Hill* (1990).

IN MEMORIAM LEO THIERS VIDAL (1970 - 2007)

Op 12 november stierf Léo Thiers Vidal in zijn woonplaats Lyon (Frankrijk). Léo studeerde filosofie in Gent, en hield zich begin jaren negentig intensief bezig met dierenrechten (zie bijvoorbeeld De As 124 'Dieren'). Hij bewoog zich met regelmaat in Nederlandse anarchistische kringen, en we raakten bevriend. Langzaam aan verschoof zijn aandacht naar het feminisme, mannelijke dominantie en huiselijk/seksueel geweld. Thema's waar hij zijn leven aan wijdde, en waar hij in oktober op promoveerde (zie http://1libertaire.free.fr/LeoThiersVidal10.html). Vorig jaar zomer zag ik hem na jaren weer, en hebben we een prachtige zomerse dag met elkaar doorgebracht. Een mooie, laatste herinnering. Mijn verslagenheid, en die van vele anderen is groot. (PL)

V FOR VENDETTA

Adré Bons

Mijn favoriete films staan geen van alle als anarchistisch bekend. Op zoek naar een film die daar wel voor doorgaat, kwam ik uit bij V for Vendetta*: onlangs verschenen, veel publiciteit gehad, blijkbaar een goed gemaakte film voor een groot publiek. Als ik voor de derde keer de dvd draai, ben ik inmiddels een tamelijk verveelde kijker geworden.* V for Vendetta *valt tegen. Het is niet meer dan een glad gemaakt kostuumdrama, met enkele spectaculaire scènes, veel effectbejag en een niet overtuigend verhaal.*

De reputatie van *V for Vendetta* als een anarchistische film is vooral een resultaat van een slimme publiciteitscampagne waaraan recensenten volop hebben bijgedragen. Dat gaat van *The Wall Street Journal* ('the first superheromovie that's explicit anarchist') tot *Ravage* ('opstandige Hollywoodfilm', 'unieke mix van science fiction, actiefilm en politiek pamflet'). Zelfs de enkeling die sprak over het *vermeende* anarchisme lijkt alleen maar bij te hebben gedragen aan een versterking van het beeld van *V for Vendetta* als unieke, want moderne, anarchistische film.
Leuk voor de publiciteit was het feit dat in de VS het verschijnen van *V for Vendetta* leidde tot het oprichten van A for Anarchy, een groep die de film als aanleiding gebruikte om het publiek kennis te laten maken met het ware anarchisme. Ze ontketende een pedagogisch offensief, met een informatieve website die nog steeds bestaat (aforanarchy.com). A for Anarchy ging ook de straat op, liet van zich horen in de buurt van bioscopen waar de film draaide. De confrontaties met een stel leipe *libertarians* (libertariërs) betekenden nog meer publiciteit voor de film.
V for Vendetta is geproduceerd door Anarchos Productions; deze film is het enige wapenfeit van deze productiemaatschappij. De mensen die bij de film betrokken waren, zijn de hoofdverantwoordelijken voor de suggestie dat het een anarchistische film is. Ze verwijzen daarbij steevast naar de gelijknamige strip uit de jaren tachtig waarop *V for Vendetta* zou zijn gebaseerd. Die was populair bij de linkse tegenstanders van de politiek van Thatcher. Maar hoeveel filmbezoekers kennen die strip?
In *V for Vendetta* heeft zich in Engeland na een periode vol sociale onrust een dictatuur gevestigd. V verzet zich tegen het regime, dat hem heeft verminkt. Hij wil een revolutie op gang brengen. Net als Guy Fawkes in 1605 wil V het parlement opblazen. Aan het begin van de film horen we over de beelden van de lotgevallen van Fawkes heen de stem van Evey, de latere compagnon van V. Ze getuigt van haar liefde voor de opstandeling V. Dat geeft de film niet de lading van een politiek pamflet, maar eerder van een conventionele liefdesgeschiedenis die tragisch eindigt met de dood van V. Evey legt de link tussen Fawkes en V; ze hoopt en verwacht dat het verzet van V tegen de dictatuur herinnerd zal worden, maar ze verklaart dat V zelf voor haar belangrijker is dan zijn ideeën.
Aanwijzingen dat dit een anarchistische film is, zijn schaars. De omcirkelde V, de

naam en tevens het symbool van de hoofdpersoon in de film, is natuurlijk een omgekeerde omcirkelde A; die boodschap begrijpen we. V blaast graag grote dingen op, net als de anarchisten van de daad. Snappen we ook. En V roept op tot verzet tegen de heersende macht. Dat is niet specifiek anarchistisch, maar het is in elk geval daarmee niet in strijd. Verder roept een jeugdige winkeldief een keer 'Anarchy in the UK'. En niet vergeten: we zien de beroemde Sex Pistols platenhoes met de Engelse koningin, maar nu met het hoofd van de dictator. En tenslotte horen we op een moment in de film 'A revolution without dancing is a revolution not worth having.' Dat zou een verwijzing naar Emma Goldman kunnen zijn, maar is dat ook zo?
Sommige mensen hebben een punt gemaakt van de toespraak van V tot de Engelse massa's via een gekaapt tv-kanaal. Hij kondigt de aanslag op het parlement aan en roept de Engelsen op hun passiviteit af te leggen. 'Het volk hoort niet bang te zijn voor de overheid, de overheid hoort het volk te vrezen.' Dat wordt verkondigd alsof het een heel radicale uitspraak is. Maar is het anarchistisch?
De film suggereert dat V deugt omdat hij zich opwerpt als erfgenaam van de volksheld Guy Fawkes. Bij mijn weten maakte die tot nu toe geen deel uit van de anarchistische canon. Weliswaar probeerde hij het Engelse parlement op te blazen, maar dat maakt zijn complot nog geen anarchistische revolutiepoging. Het was een plan om de katholieken weer in het centrum van de staatsmacht te plaatsen en de dominante protestanten te onderwerpen. Guy Fawkes was een roomse vechtersbaas, een huurling die door de katholieke samenzweerders werd aangezocht om het klusje te klaren.
Alleen met de grootst mogelijke moeite is V for Vendetta als anarchistisch te bestempelen. Een belangrijke reden om dat niet te doen ligt in het hart van de film. De sleutelscène is de marteling van Evey, niet door agenten van de dictatuur, maar door de van wraak vervulde V, die haar op die manier wil laten doormaken wat hijzelf heeft geleden en haar zo tot medestrijder tegen het regime wil transformeren. Dat lukt pas met enige vertraging. Evey komt dan tot het inzicht dat wat V haar aandeed uiteindelijk het beste voor haar was. Ze is daarmee rijp geworden voor haar cruciale rol in het verwerkelijken van de buskruitrevolutie van V. Iemand martelen voor haar eigen bestwil: niet bepaald een schoolvoorbeeld van anarchistische pedagogiek.

Een 'duivels onderhoudende pulpfilm', meende *Ravage*. De film citeert en knipoogt inderdaad dat het een aard heeft. Nu eens naar *Zorro*, dan weer naar *Batman*, *De Vier Musketiers*, en *JI Jane*. *V for Vendetta* is een vermakelijke film voor wie bestand is tegen een mix van *1984*, *Beauty and the Beast*, *De Graaf van Monte Christo*, *The Phantom of the Opera*, en *My Fair Lady*. Als daar anarchisme in verborgen gaat, dan ligt dat diep verscholen in de beeldtaal van de musical. *V for Vendetta* is het anarchisme volgens Joop van den Ende: ook achter in de zaal moeten de mensen het snappen. 'Anarchism has gone from intellectually complicated and violent to just plain silly', aldus het commentaar van *The Wall Street Journal*. Dat is niet slecht gezien, als je tenminste het beeld van het anarchisme vooral op deze film baseert.

DE ROODE BIOSCOOP

Vrolijke propaganda of revolutionaire retoriek?

Bert Hogenkamp*

Op vrijdag 21 februari 1913 vergaderden de Amsterdamse aanhangers van Ferdinand Domela Nieuwenhuis, de zogeheten 'vrije socialisten', in lokaal De Jong aan de Oudezijds Voorburgwal 47. Die avond stond er een opmerkelijk punt op de agenda: 'Het oprichten van een Bioskoop-Theater, in het belang van de arbeidende klasse en voor de beweging in het bijzonder'[1] *Het voorstel trok de aandacht van verschillende arbeidersbladen. In* De Arbeid, *het orgaan van het Nationaal Arbeids Secretariaat (NAS), werd nogal denigrerend gesproken van 'vroolijke propaganda'.*
De schrijver van de kroniek 'In dagen van strijd' in De Gemeente-Arbeider, *het weekblad van de bij de NAS aangesloten Federatieve Bond van Gemeentewerklieden, was het daar volstrekt niet mee eens: 'Alsof bioscoop, film, onafscheidelijk is met vroolijkheid, dit is toch een bewijs van onkunde.'*[2] *'Stellig, de kinema heeft een toekomst', verzekerde* De Vrije Socialist, *het orgaan van de Domela Nieuwenhuis-aanhangers, om hieraan toe te voegen: 'Oude wijven-naturen verzetten zich ook alleen tegen zulke feiten. 'n Verstandig kameraad zal echter inzien, dat in de retoriek van elk beginsel, de kinema een machtige rol kan spelen, 'n rol, grooter en gewichtiger dan het tooneel of de roman.'*[3]
De vergadering van 21 februari leverde weinig concreets op. Er was sprake van onderhandelingen met 'een filmfabrikant teneinde 18 Maart de kommune door haar betreffende film te herdenken.'[4] *Maar deze herdenking van de Parijse Commune van 1871 moest het uiteindelijk zonder films doen.*[5] *De hele episode leek uit te lopen op een mislukking, waarbij iedereen elkaar in de haren vloog uit principiële overwegingen. Links op z'n best… Toch werd een half jaar later een 'Roode Bioscoop' geopend, gevestigd in de voormalige Wester Bioscoop, Haarlemmerplein 7, Amsterdam.*

De belangstelling in de kringen der 'vrije socialisten' voor het fenomeen bioscoop was natuurlijk niet uit de lucht komen vallen. Er werd in 1913 in brede kringen over het 'bioskoopvraagstuk' gediscussieerd. Preciese gegevens ontbreken, maar het lijdt geen twijfel dat het bioscoopbezoek, vooral in de zogeheten volksbuurten, enorm toenam.[6] De gemeente Amsterdam besloot zelf een graantje mee te pikken en verhoogde prompt de vermakelijkheidsbelasting voor bioscopen.[7] Van verschillende kanten werd er bovendien gewaarschuwd voor de verderfelijke invloed die zou uitgaan van bioscoopbezoek, vooral op kinderen. Zo publiceerde Simon B. Stokvis, de secretaris van het Comité ter Bestrijding van het Bioscoopkwaad, een rapport over *Het Amsterdamsche Schoolkind en de Bioscoop*. Het Comité had hiervoor de medewerking gevraagd en gekregen van de voornaamste onderwijzersorganisaties. De bios-

* De auteur is mediahistoricus en o.a. werkzaam bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Dit artikel verscheen eerder in *Skrien* nr. 136, zomer 1984.

coopdirecteuren waren des duivels. Stokvis zou tot zijn ontslag bij de gemeente in de jaren twintig geen goed meer bij hen kunnen doen. Ze gingen in de tegenaanval met de brochure *Een Protest*.[8] Maar het waren de katholieken die het niet bij protesteren lieten en tot actie overgingen, gevoed door hun angst dat de bioscopen in de volksbuurten zich zouden kunnen ontwikkelen tot broedplaatsen voor het socialisme. In 1912 werd de N.V. Lelie-Bioscoop opgericht als onderdeel van de Katholieke Sociale Actie. De Lelie-Bioscoop kocht films aan, die voor katholieken van belang werden geacht, zoals *Van de kribbe tot het kruis*.[9] Deze films werden hetzij in speciale voorstellingen, hetzij in normale bioscopen vertoond.

Belangrijker nog was een systeem van controle op de programmering van commerciële bioscopen. Zo ontstond de institutie van Witte of Familie Bioscopen. Deze vertoonden alleen films die geen bezwaar opriepen in katholieke kringen, in ruil waarvoor ze een potentieel interessante klantenkring op een presenteerblaadje aangeboden kregen. In hoeverre doelbewust katholiek kapitaal in de Witte of Familie Bioscopen geïnvesteerd werd en of er sprake was van een keten van zulke bioscooptheaters is een open vraag.[10] Zeker is dat de katholieken een slimme oplossing gevonden hadden: controle zonder aantasting van het vrije ondernemerschap.

WEEKOVERZICHT

Als de Roomsen hun Witte Bioscoop hebben, waarom hebben wij socialisten dan geen Rode Bioscoop? Deze gedachtegang heeft zeker een rol gespeeld bij het ontstaan van de Amsterdamse 'Roode Bioscoop'.[11] Ook het voorbeeld van Duitsland, waar sociaaldemocratische partij en vakbeweging eigen filmvoorstellingen organiseerden, werd nogal eens aangehaald.[12] Maar de Nederlandse sociaal-democratie, anders zo snel geneigd het Duitse voorbeeld na te volgen, liet het in dezen afweten. Het initiatief moest dus komen van groeperingen ter linkerzijde van de SDAP.

Wilde zo'n initiatief kans van slagen hebben, dan zouden bepaalde politieke meningsverschillen overwonnen moeten worden. In februari, maart 1913 zag het er nog niet naar uit. Toch was het 'de vijand' die met overtuigende argumenten kwam. In 1911 had heel links in Amsterdam zich verenigd ter ondersteuning van de zeeliedenstaking, behalve de SDAP en het NVV. Tijdens de staking waren verschillende arbeiders gearresteerd en veroordeeld wegens stakingsdelicten. In februari 1913 werd 'het laatste slachtoffer van de klassejustitie uit de zeeliedenstaking'[13] Vos uit de gevangenis ontslagen. Bij de gevangenispoort stond de camera te snorren en het resulterende filmpje werd in verschillende Amsterdamse bioscopen vertoond. Blijkbaar waren de directeuren van onder meer de Elite-Bioscoop Union, Heiligeweg, en het Bioscoop-Theater (van Nöggerath), Reguliersbreestraat, ervan overtuigd dat een dergelijke 'actualiteit' in de smaak zou vallen bij het publiek.[14] De schrijver van de kroniek 'In dagen van strijd' van *De Gemeente-Arbeider* en een redacteur van *De Vrije Socialist* waren er in ieder geval wel van onder de indruk. Wat de Elite-Bioscoop en het Bioscoop-Theater bij uitzondering brachten, zou de 'Roode Bioscoop' als een vast programma-onderdeel moeten hebben, 'een weekoverzicht van de belangrijkste gebeurtenisen in den vorm van leevende beelden'.[15] In *De Vrije Socialist* werd het programma van zo'n 'Roode Bioscoop' als volgt opgesomd: 'Ik zeg u dat een Bioscoop, die geschiedkundige gebeurtenissen, scènes met roode moraal, momentopnamen van werkstakingen of andere gebeurtenissen uit de arbeidersbeweging geeft en dan met een handige explicateur – een toekomst heeft.'[16] Het filmpje over Vos had aangetoond dat er een potentieel publiek was voor zo'n 'Roode Bioscoop'. De vraag was wie tot actie wilde overgaan.

In zijn autobiografie *Uit mijn communistentijd* heeft Jaques de Kadt de 'vrije socialist' Gerrit Rijnders beschreven als 'een als heer gekleed persoon (…) met het uiterlijk van een kroegbaas en de stem van een Pruisisch onderofficier.'[17] Blijkbaar eigenschappen die Rijnders tot een gedreven bioscoopexploitant maakten, want zonder zijn doorzettingsvermogen was er nooit een 'Roode Bioscoop' gekomen. De Wester Bioscoop aan het Haarlemmerplein leek een ideale keuze door zijn ligging ten opzichte van verschillende volksbuurten waar Domela Nieuwenhuis en de zijnen nog steeds veel aanhang hadden. De exploitanten van de bioscoop waren in een faillissementsaanvraag verwikkeld.[18] Blijkbaar konden Rijnders c.s. de inboedel tegen een zacht prijsje overnemen en de exploitatie voor hun rekening nemen. Er volgde een uitgebreide perscampagne.

Als eerste 'hoofdfilm' werd *Glück Auf!*, een film over het mijnwerkersleven, aangekondigd. Hoewel de toeloop naar de bioscoop goed genoemd werd, moest er al binnen luttele weken na opening een wijziging in de exploitatie aangekondigd worden: 'Het werk wordt nu onderling verdeeld, zoodat geen enkele betaalde kracht meer op de exploitatie drukt.'[19] De baten moesten immers aangewend worden om nieuwe films aan te schaffen. Het distributiewezen verkeerde toen nog in een pril stadium, bovendien hoopte men de Amsterdamse 'Roode Bioscoop' in een later stadium als distributeur voor 'Roode Bioscopen' elders in den lande te kunnen laten fungeren.[20]

Het viel echter niet mee om films met de gewenste socialistische inhoud te vinden. Daarom was de persoon van de explicateur van cruciaal belang voor de werking van de bioscoop. Rijnders had in eerste instantie zijn oog laten vallen op de kleurrijke anarchist Hijman Croiset (vader van de bekende paragnost). Croiset – een man van twaalf ambachten en dertien ongelukken – was, zeker niet van declamatorische gaven gespeend, maar punctualiteit was niet bepaald zijn grootste deugd. En inderdaad, na een paar avonden hield hij het wel voor gezien.[21]

ZWENDEL

Het is moeilijk de doelstellingen van de 'Roode Bioscoop' te toetsen aan de hand van het filmprogramma. In advertenties werd slechts de titel van de 'hoofdfilm' (die qua lengte niet langer dan 15 tot 20 minuten behoefde te zijn) vermeld, en zelfs dat niet altijd. Neem de eerste film, *Glück Auf!* In de advertentie werd vermeld: 'tafereelen uit het mijnwerkersleven naar een bekend tooneelstuk'.[22] Dat toneelstuk was natuurlijk *Glück Auf!* (1911) van Herman Heijermans. Het is zeer de vraag of de film daarop gebaseerd was. Waarschijnlijk betrof het een Franse Eclair productie, *Au Pays des Ténèbres*. De titels van de films, ook al zeggen ze niets over de herkomst van het product, zijn veelbetekenend: *Het gejammer der kinderen*, De duizend revolutionairen (waarschijnlijk een Italiaanse Ambrosio productie), *Een schurkenstreek*

of hoe de bankiers de armen bestelen, *De flesch*, *De strijd om levensgeluk* en *De sigarenmaakster*. Het gaat inderdaad om 'geschiedkundige gebeurtenissen' en 'scènes met roode moraal', waarvoor in De Vrije Socialist gepleit was.
Hoe zat het dan met 'momentopnamen van werkstakingen of andere gebeurtenissen uit de arbeidersbeweging' als andere taak voor een 'Roode Bioscoop'? Financieel noch organisatorisch bleek de 'Roode Bioscoop' in staat een eigen filmjournaal te produceren. Lichtbeelden bleken een betaalbaar alternatief. Als we af mogen gaan op de inhoud van die lichtbeelden die in advertenties aangehaald werden (conflict NAS-NVV bij een bouwproject aan de Amstelveenseweg, de zeeliedenstaking in IJmuiden), lijkt het erop dat de politieke kleur van de bioscoop (anti-SDAP en -NVV) door die lichtbeelden versterkt werd.
Een tweetal bijzondere manifestaties in de 'Roode Bioscoop' versterkte nog eens de identificatie met het 'vrije socialisme': herdenking van de Spaanse anarchistische pedagoog Francisco Ferrer (13 en 14 oktober) en van de martelaren van Chicago (10 en 11 november). Dit waren bijzondere dagen, waarvoor lang van tevoren propaganda werd gemaakt. Bij beide manifestaties speelden lichtbeelden een belangrijke rol. Bovendien trad bij de tweede herdenking niemand minder dan Ferdinand Domela Nieuwenhuis zelf op als explicateur! Juist bij deze voorstellingen wreekte zich het gebrek aan geschikte films. Een ongetwijfeld partijdige verslaggever van *Het Volk* legde de vinger op de zere plek bij zijn bespreking van een film, vertoond in het Ferrer-programma.
Deze film zou de arbeidersopstand van 1909 in Barcelona, waarbij Ferrer om het leven gekomen was, tot onderwerp hebben: 'Laten wij, in "bioskoopstijl", volgen wat wij werkelijk zagen. En tusschen aanhalingsteekens zetten de verklaring van den explikateur! Projektie: Opschrift onleesbaar… "hoe de arbeiders de zaak der vrijheid dienden bij den opstand in Barcelona in 1909"… Tooneel: een kasteel, heeren en dame in Biedermeierkleederdracht, interieur uit hetzelfde tijdperk. Dame aan spinet als zoo weggehaald van tentoonstelling "De Vrouw 1813". Geen arbeider te zien. Wel militairen, in uniform veel gelijkende op Hollandsche grenadiersdracht van 1830. Explicateur: "revolutie, opstand, arbeiders tegen geestelijkheid, tegen gezag". Doek: liefdesavontuur van dame aan spinet met officier van grenadiers uit 1830. Niets Spaansch te zien. Geen arbeiders. Wèl geestelijken! Doek: kerk. R.K. priesters in vol ornaat. Houden revolutionairen raad! Explicateur: "In Spanje de kerk voor alles gebruikt. Zie, hoe arbeiders opstand maken tegen geestelijkheid en gezag." Film: soldaten trekken op tegen kasteel. Officier wordt doodgeschoten. Wordt binnengehaald door "revolutionaire" kasteelbewoners. Niets Spaansch te zien. Niets van arbeidersopstand. Niets uit 1909. Alles uit 1800. Explicateur: "Revolutie – 1909. Spanje, arbeiders. Ferrer. Geestelijkheid. Vrijheidszangen."'[23] Geen wonder dat de Volk-verslaggever sprak van 'anarchistische zwendel'!

COMPLOT

Het lijdt geen twijfel dat een goede explicateur goud waard was. Geen wonder dat Rijnders juist Hijman Croiset voor deze taak had willen strikken. In de 'Roode Bioscoop' was de explicateur meer dan een entertainer; hij was de man die de vertoonde films een socialistische inhoud aanpraatte. In dit verband zou het bijzonder interessant zijn te weten hoe de explicatie bij de kindervoorstellingen van de 'Roode Bioscoop' geschiedde, gegeven het feit dat men in kringen der 'vrije socialisten' zeer uitgesproken opvattingen over kinderopvoeding had.
Het belang van de explicatie bleek nogmaals in november 1913. De Scala Bioscoop (Haarlemmerstraat, Amsterdam) had *Germinal*, de verfilming van Zola's beroemde roman, op het programma staan. De bioscoop adverteerde in *Het Volk*, met als aanbeveling dat de explicatie door 'een partijgenoot' (een SDAP-er dus) zou geschieden. *Het Volk* stuurde een verslaggever die tot de conclusie kwam: 'Als hij het er wat minder dik oplei, zou zijn verklaring vooral in propagandistische waarde, erbij winnen.'[24] In het *Katholiek Sociaal Weekblad* zag men een complot. 'Men schijnt dus in kino's in volksbuurten te meenen, dat men ten gerieve van zijn publiek in deze richting moet werken. Men zal van onzen kant goeddoen op dergelijke verschijnselen nauwlettend het oog te houden, en bij voorkomende gevallen een scherpe actie te voeren tegen een dergelijk optreden.'[25]
De 'Roode Bioscoop' leek een succes dat in aanmerking kwam voor navolging. Toch maande Rijnders in november 1913 tot voorzichtigheid. Hij wees 'kameraden te Antwerpen, Den Haag, Leeuwarden en elders' op de hoge kosten ('ondanks alles gratis geschiedt hebben wij in Amsterdam nog een wekelijksche kosten van f 130,- à f 140,-') en op de absolute noodzaak van 'een goede explicatie van een handig propagandist'.
Bovendien was eigenlijk alleen de zondagavond de echte uitgaansavond voor het arbeiderspubliek waarop de 'Roode Bioscoop' mikte. Rijnders zag meer in het afhuren van een bioscoopzaal eens in de twee à drie maanden. Het geld kon dan vooral in de aanschaf van geschikte films gestoken worden.[26] Enige weken later werd in *De Vrije Socialist* aangekondigd dat de bioscoop aan het


BEWIJS VAN TOEGANG
VOOR DE
ROODE BIOSCOOP
HAARLEMMERPLEIN 7 bij de Vinkenstraat.
Op vertoon van dit biljet alle dagen toegang, uitgezonderd **Zaterdag en Zondag.**
Prijs 10 cent, plus 2 cent stedelijke belasting.
HET BESTUUR.

Haarlemmerplein alleen nog maar op zaterdag en zondag open zou zijn.[27]
Midden december had de eigenaar van het pand er genoeg van en zette Rijnders en de zijnen op straat. Deze zwoer: 'Wij zullen 't er niet bij laten'.[28] Maar toen in *De Vrije Socialist* van 25 februari 1914 'een complete, weinig gebruikten Bioscope-inventaris' werd aangeboden, leek het hoofdstuk 'Roode Bioscoop' definitief gesloten. Het pleit dan ook voor het doorzettingsvermogen van Rijnders c.s. dat in maart 1914 een vertoning van een film over de Parijse Commune in de Amsterdamse Edison Bioscoop georganiseerd werd.

De Commune-film werd het middelpunt van een klein schandaal. De voorstelling op 25 en 26 maart werd door de burgemeester verboden, op 22 en 23 april werd de film (afkomstig uit Brussel) bij de grens in Roosendaal opgehouden. Uiteindelijk beleefde hij zijn première op 10 mei in een uitverkocht Carré.[29] Ook toen werd een vervolg beloofd, maar dit keer was het de Eerste Wereldoorlog die een einde maakte aan de 'Roode Bioscoop'.

NOTEN

(1) *De Vrije Socialist*, zaterdag 8 februari 1913, p.3. – (2) *De Gemeente-Arbeider*, zaterdag 15 februari 1913, p.1. – (3) *De Vrije Socialist*, woensdag 19 februari 1913, p.2. – (4) *De Vrije Socialist*, woensdag 26 februari 1913, p.3. – (5) *De Vrije Socialist*, woensdag 12 maart 1913, p.2. – (6) Dit blijkt vooral uit de opening van nieuwe bioscoopzalen in de volksbuurten, zonder twijfel een indicatie voor de toenemende vraag naar filmvertoningen. – (7) Bij de discussie over het voorstel tot verhoging van de vermakelijkheidsbelasting (tot 15 procent) in de gemeenteraad, verdedigde de SDAP-er Z. Gulden de bioscoop op principiële wijze. Zie *Gemeenteblad 1913*, Tweede Afdeeling, Amsterdam 1914, pp. 669-689. – (8) Het Comité der Bestrijding van het Bioscoopkwaad was in 1912 begonnen met de exploitatie van een zogeheten 'keurbioskoop' in Bellevue (Marnixstraat) en Handwerkers Vriendenkring (Nieuwe Achtergracht). Deze onderneming liep een fiasco uit en al na een paar maanden werden de voorstellingen gestopt. De brochure *Het Amsterdamsche Schoolkind en de Biocoop* werd in 1913 door uitgeverij Elsevier gepubliceerd. 'Het Agitatie-Comité van Bioscoop-Exploitanten, -Directeuren enz.' gaf haar tegenbrochure *Een Protest* in januari 1914 in eigen beheer uit. – (9) *Katholiek Sociaal Weekblad*, zaterdag 1 november 1913, pp. 517-518. – (10) De Amsterdamse Witte Bioscoop aan het Damrak werd in 1911 geopend en in 1912 verbouwd en uitgebreid. Zeker is dat er kapitaal van Sinkel (van de spreekwoordelijke 'winkel van Sinkel') in deze bioscoop zat. – (11) *De Gemeente-Arbeider*, zaterdag 15 februari 1913, p. 1; *De Vrije Socialist*, woensdag 2 juli1913, p. 2. – (12) *De Arbeid*, woensdag 23 juli 1913, p. 4. – (13) *De Vrije Socialist*, zaterdag 1 maart 1913, p.3. –(14) Ibidem; *De Gemeente-Arbeider*, zaterdag 22 februari 1913, p. 1. – (15) *De Vrije Socialist*, woensdag 19 februari 1913, p. 2. – (16) Ibidem. – (17) J. de Kadt, *Uit mijn communistentijd*, Amsterdam 1965, p. 55. – (18) *De Kinamatograaf*, 14 november 1913, meldt dat 'de vroegere exploitanten van de Wester Bios. – nu de Roode Bioscoop – de heren M. Cosman en B.H. van der Waal failliet zijn verklaard.' – (19) *De Vrije Socialist*, woensdag 17 september 1913, p. 2. – (20) Alleen in Friesland zijn in 1914 pogingen gedaan om met behulp van films die door de Amsterdamse 'Roode Bioscoop' aangekocht waren, vertoningen te organiseren. In *De Vrije Socialist* (woensdag 1 april 1914, p.3.) werd geklaagd over de voortdurende tegenwerking van de plaatselijke autoriteiten. – (21) *De Vrije Socialist*, woensdag 30 december 1925, p. 2. (naar aanleiding van het overlijden van Croiset). In het *Bulletin Nederlandse Arbeidersbeweging*, no. 1, december 1983, heeft Ruud Uittenhout een biografische schets van Hijman Croiset gepubliceerd. – (22) *De Arbeid*, zaterdag 30 augustus 1913, p. 4. – (23) *Het Volk*, woensdag 22 oktober 1913, p. 8. – (24) *Het Volk*, maandag 24 november 1913, p. 3; woensdag 26 november 1913, p. 2. – (25) *Katholiek Sociaal Weekblad*, zaterdag 6 december 1913, pp. 585-586. – (26) *De Vrije Socialist*, woensdag 12 november 1913, p. 3. – (27) *De Vrije Socialist*, woensdag 26 november 1913, p. 2. – (28) *De Vrije Socialist*, zaterdag 20 december 1913, p. 3. – (29) *De Vrije Socialist*, afleveringen in maart, april en mei 1914, passim. – Sinds een aantal jaren heeft de Roode Bioscoop aan het Haarlemmerplein in Amsterdam weer een culturele bestemming, o.a. als vaste speelplek van Theatergroep Flint. Zie hiervoor http://www.roodebioscoop.nl/home/

PAUL FEYERABEND EN DE STAAT VAN DE WETENSCHAPPEN

Zijn werk, zijn critici en zijn biografen

Cees Bronsveld

*Paul Feyerabend (1924-1994). Ooit besteedde dit tijdschrift (*De AS *37, 1979) aandacht aan deze 'op de een of andere manier' anarchistische wetenschapsfilosoof. Na zijn heengaan schreef ik, vijftien jaar later, in mijn overmoed denk ik nu vooral, zelfs een* In memoriam Feyerabend *(*De AS *106, 1994). Aan Feyerabends posthuum verschenen autobiografie, met de woordspelerige titel* Killing time *(1995), werd gelukkig* overal *in Nederland ruim aandacht besteed. Ook in* De AS*, als ik mij goed herinner.*
Maar is Feyerabend inmiddels niet vergeten', zoals Maarten Doorman onlangs, anno 2006[1] *meende vast te kunnen stellen? Zeker, het werd wat stil rond Feyerabend, zeker hier ten onzent. Maar toch werd Doormans stelling geloochenstraft. En wel door het verschijnen van de Nederlandse vertaling van Feyerabends autobiografie. Een vertaling die uiteraard in de media de nodige aandacht kreeg. Nu ja, in* De Groene *uiteraard, al meldde ook* Elsevier *zich.*
Helemaal vergeten kortom bleek Feyerabend niet in Nederland. Daarbuiten al helemaal niet, zoals in en uit onderstaand, verre van uitputtend – overzicht zal blijken.

Eerst even terug naar dat stukje van Doorman. Aan zijn stelling van de 'vergeten Feyerabend' voegde hij namelijk de montere opmerking toe dat het intellectueel anarchisme 'daarentegen' in de filosofie nog altijd springlevend is! En daar moeten we blij van worden? Alsof de filosofie van Feyerabend niet voor alles ergens over ging! Over de *wetenschap* namelijk…
Erg geruststellend is Doormans waarneming kortom niet. Er van uitgaande dat met de term 'anarchisme' bij Doorman weinig anders bedoeld kan zijn dan wetenschappelijke originaliteit en onafhankelijkheid…, dan is het toch nauwelijks 'goed nieuws' te noemen dat het in de filosofie 'wel goed' zit? Want ook Doorman weet, en zo niet, dan zou hij dat moeten weten: de onafhankelijkheid van 'de wetenschap' staat onder druk.
Een van de boosdoeners daarbij is het verschijnsel onderzoek-in-opdracht. Een verschijnsel dat er voor zorgt dat de wetenschappelijke praktijk niet (mede) bepaald wordt door de intellectuele nieuwsgierigheid van allerhande onderzoekers maar door de interesses, niet toevallig ook een synoniem voor *belangen*, van opdrachtgevers en financierders. De overheid (het rijk maar zeker ook gemeentes), het bedrijfsleven en andere organisaties 'met geld' bepalen in ieder geval in toenemende mate wat er wel en wat er niet onderzocht kan en mag worden.
Ach, daar valt tot op zekere hoogte best nog wel mee te leven. Dergelijk onderzoek zal immers doorgaans een hoge mate van 'maatschappelijke relevantie' kennen. Maar helaas: de invloed van opdrachtgevers gaat *regelmatig* – onbe-

kend is vooralsnog of je hier dan 'soms' of 'vaak' zou moeten schrijven – vele malen verder gaat dan het bepalen van de onderzoeksvragen.
Ook met de *antwoorden* op die vragen bemoeien opdrachtgevers zich. Twee Leidse onderzoekers *André Köbben* en *Henk Tromp* publiceren daar met enige regelmaat over. Voorbeelden te over waaruit blijkt dat opdrachtgevers en andere belanghebbenden die moeite hebben met onderzoeksbevindingen en dus publicatie daarvan proberen tegen te houden, allerlei aanpassingen 'voorstellen' – zeg maar opleggen – bij niet zo erg uitkomende onderzoeksresultaten en zelfs zo ver gaan om op de een of andere manier zelfs wraak nemen op onderzoekers die in deze hun rug proberen recht te houden.
Veel sociaal-wetenschappelijk onderzoek wordt dezer dagen 'in opdracht' uitgevoerd door commericiële onderzoeksbureaus, zoals bijvoorbeeld *Research voor Beleid*. Allerlei al dan niet geprivatiseerde universitaire onderzoeksbureau's – menige universitaire vakgroep is dezer dagen namelijk net zo afhankelijk van de markt geworden als de commerciële bureaus – vissen in dezelfde vijver van onder meer gemeentelijke opdrachten.
Dat de situatie zo onder de hand inderdaad ernstig te noemen is blijkt onder meer uit het feit dat de eerbiedwaardige Koninklijke Nederlandse Academie voor Wetenschappen (KNAW) door publicatie van het boekje *Wetenschap op bestelling. Over de omgang tussen wetenschappelijk onderzoekers en hun opdrachtgevers* (2005) aan de bel trok. Dat boekje bevat onder meer een pleidooi voor meer beslissingsmacht bij de individuele onderzoeker(s). Niet dat dat *per definitie* in alle gevallen een waarborg biedt tegen gesjoemel – die individuele wetenschapsbeoefenaars kunnen tenslotte ook zo hun 'dure' dan wel 'politieke' hobby's hebben – het zou mijn inziens desalniettemin op zijn minst een belangrijke stap voorwaarts kunnen zijn.
Het boekje is intussen niet meer leverbaar maar de tekst kan - gratis - worden gedownload via www.knaw.nl.
Terug naar Feyerabend. Want hij is het die in zijn filosofie het belang van de onafhankelijkheid van *wetenschapsbeoefenaars* benadrukt. Feyerabend is dan ook tegen methodologische voorschriften zoals bijvoorbeeld Karl Popper die voorstelde. De positie van Feyerabend versus Popper is intussen enigszins vergelijkbaar met de mooie grap van Toon Hermans over de opvattingen van de paus en zijn kerk over 'voortplanten en zo': Lieden die niet aan het spel deelnemen moeten zich niet met de regels bemoeien.
Wetenschapsfilosofen die zich ontpoppe(re)n als methodologen: ze zouden wat Feyerabend aangaat verboden moeten worden.
De kern van Feyerabends overigens nadrukkelijk *niet normatieve* maar *descriptieve* wetenschapssociologie luidt dan ook dat vooruitgang in de wetenschap vooral bevorderd werd door onderzoekers – degenen die het wetenschappelijk werk doen – gewoon de ruimte te geven. Zijn adagium *anything goes* is dan ook voor alles een oproep aan die onderzoekers om die ruimte te claimen of nog beter, gewoon te nemen. Niks geen 'rotzooi maar wat aan' zoals Feyerabends tegenstanders daar doorgaans van maken.

WIENER KREIS

Dat Feyerabends werk intussen nog altijd veel tegenstand oproept is natuurlijk zeer wel te begrijpen. Wetenschap is tenslotte een belangrijke *culturele* verworvenheid in de wereld die wij de westerse noemen.
Het is dan ook best te begrijpen dat Feyerabend door sommigen wordt afgeschilderd als *the worst enemy of science*. Intussen werd dit dan weer wel de fraaie geuzentitel van een even fraaie bundel essays *in memory of Paul Feyerabend* die in 2000, onder redactie van onder meer *John Preston* verscheen. Gonazalo Munévar laat in zijn bijdrage *A réhabilation of Paul Feyerabend* heel nauwgezet zien wat Feyerabend met zijn *anything goes* bedoelde. Preston onderzoekt in zijn bijdrage het eventuele post-modernisme van Feyerabend. De mogelijkheid valt af: '(…) Paul Feyerabend was ultimately a citizen of no community of ideas'. Met andere woorden: tot deze stroming kan hij ook al niet horen.
De traditie waar Feyerabend al met al nog het meest in past is de Weense, van Wittgenstein en de Wiener Kreis. Een recente bundel, waarover zo dadelijk meer, kreeg dan ook de titel: *Feyerabend. Ein Philosoph aus Wien*.
In Preston's bundel de weergave van het laatste interview met Feyerabend. 'Scientists are just people like anybody else', zei hij daarin tegen Joachim Jung. Een even simpel als belangrijker uitgangspunt voor het nadenken over het wetenschappelijk *bedrijf* – want daar hebben wij het tenslotte over.
Nee, een postmodernist was Feyerabend niet, al zijn er zijn zeker overeenkomsten. Belangrijker is, denk ik, dat zijn onmiskenbare populariteit te lijden had onder het verbale, ideologische geweld van die postmodernisten. Postmoderne filosofen waren nogal eens ex-marxisten die met hun publieke afscheid van dat marxisme met veel aplomp meenden ook gelijk maar het 'rationalisme' en 'empirisme' als *grote verhalen* (het werd de standaardvertaling van de door Lyotard gemunte term *meta-écrits*) op de mestvaalt van de geschiedenis te moeten werpen. Immers, als (zelfs?) het marxisme niet deugde, dat moest dat voor alle andere stelsels ook gelden!
Of het klopt? Ach, het is in ieder geval een aardige these, dacht ik zo. Feyerabends nauwgezette analyses en precieze argumentaties verbleken in ieder geval bij het retorisch talent van de Derrida's en de Deleuzen.
Zie daar een van de redenen waarom het verhaal van Feyerabend enigszins op de achtergrond geraakte – en dat ondanks het feit dat een aantal helden van het postmodernisme zoals François Lyotard, Feyerabends roemruchte *Against method* citeerde.[2]
Dat postmodernisme lijkt intussen te zijn overgewaaid. Tijd dus voor de come-back van Paul Feyerabend?
Aan *Menno Lievers* zal dat niet liggen. 'De huidige wetenschapsfilosofie kan (…) als een overwinning van Feyerabend geduid worden', schreef deze in *NRC Handelsblad* (29.1.2005). Volgens diezelfde Lievers kan ook *Thomas Kuhn* tot winnaar van het wetenschapsfilosofische debat uitgeroepen worden. Zij het dat aan die overwinning dan wel een luchtje zou zitten. Kuhn-biograaf *Steve Fuller* laat in zijn boek *Kuhn vs. Popper* zien dat Kuhn wat je noemt bij het opbouwen van zijn internationale reputatie wel erg geholpen werd door de wat je noemt uiterst suspecte steun van ene *James Conant*, president van Harvard University (1933-1955) en lid van een commissie die destijds positief besloot om de atoombom op Hiroshima en Nagasaki te gooien.

Ook blijkt Kuhn altijd betrokken te zijn gebleven bij allerlei dubieus universitair defensie-onderzoek. Fuller pleit daarom, geïnspireerd door de wetenschapsfilosofie van Popper, voor alles voor democratische controle op wetenschappelijk onderzoek. Fuller stelt dat Kuhns wetenschapsfilosofie de autonomie van Conants wetenschapsprogramma's moest waarborgen – niet gestoord door popperiaanse pleidooien voor democratische controle!

Exit Kuhn dus? Wat mij betreft niet. Zelfs een fout motief als wellicht dat van Kuhn kan tenslotte nog altijd wel tot belangwekkende wetenschapsfilosofische inzichten leiden, lijkt mij zo.

Inderdaad was het Popper die, met name in zijn *The open society and its enemies* (1945) ten strijde tegen 'foute wetenschap'. Popper beschouwde het marxisme en de Freudiaanse psychoanalyse als pseudo-wetenschap en daarmee gevaarlijk voor wat hij de open, liberale, samenleving noemde. Popper stelde democratische controle op het wetenschapsbedrijf voor. Wie weet terecht.

Maar van die 'controle' wordt in de praktijk intussen niemand vrolijk. Een ieder die de universiteit tegen beter weten in een warm hart toedraagt weet dat (ook) wetenschapsbeleid tot ambtenarij en bureaucratie leidt. Met soms, nee: steevast, bizarre consequenties.

Wie denkt dat 'bizar' hier een overdreven term is leze het boek van Gérard van Tillo, emeritus hoogleraar godsdienstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam, *Dit volk siert zich met de toga. Achtergronden van het academisch onbehagen* (2006).[3]

Van Tillo verwacht het een en ander van decentralisatie, kleinschaligheid, minder commercie en een rehabilitatie van de positie van de hoogleraren. Waarmee met dat laatste niet bedoeld is dat zij weer belangrijke personen zouden worden binnen een hiërarchie maar dat zij de kans krijgen om samen met hun medewerkers hun kennis vak door te geven aan de studenten. Van Tillo desgevraagd: 'De universiteit is opgetuigd met een teveel aan organisatie en bureaucratie, waar onderwijs en onderzoek geen enkel voordeel van hebben. Er werd wel een ideale situatie geschapen voor bestuurders en managers om het geld uit Den Haag dat voor de universiteiten bestemd is onder elkaar te verdelen, deels om het mee naar huis te nemen, en voor het overige om daarmee macht uit te oefenen en zich belangrijk te maken. Volgens mij zouden we terug moeten naar de oorspronkelijke wijze van kennisoverdracht als het gaat om het hoger onderwijs. Die bestond erin, dat professoren en hun medewerkers kennis aan studenten doorgaven.'

Weg met de managers dus die zich voor hetzelfde geld (de facto doorgaans voor meer geld trouwens) in plaats van met een wetenschap als sociale geschiedenis met, pakweg, zorgverzekeringen gaan bezighouden.

CORRESPONDENTIE

Intussen kan vastgesteld worden dat het in de wetenschapsfilosofie nog steeds op zijn minst ook over Popper, Kuhn en Feyerabend gaat. Een vierde wetenschapsfilosofische held, *Imre Lakatos* hebben wij ergens *down the road* blijkbaar verspeeld?

Geenszins. Het was tenslotte de toenmalige 'docent logica' Lakatos die in 1965, aan de universiteit van Londen, op Bedford College, een beroemd geworden discussie tussen Kuhn en Popper organiseerde. Zonder Lakatos ook al geen Feyerabend. Feyerabend magnum opus *Against Method* was oorspronkelijk een kritiek op de opvattingen van Lakatos, te publiceren in een boek dat ze samen zouden schrijven. Daar is het door de voortijdige dood van Lakatos – hij stierf, 51 jaar oud in 1974 – nooit van gekomen.

In 1999 verscheen, onder redactie van de Italiaanse filosoof *Matteo Motterlini*, getiteld *For and against method*, de Lakatos-Feyerabend-correspondentie. Dat Feyerabend een begenadigd brievenschrijver was wisten we reeds via zijn correspondentie met de latere hoogleraar etnologie aan de Universiteit van Bielefeld, *Hans Peter Duerr*. Die was in de jaren zeventig redacteur van, wat mij betreft het mooiste anarcho-(boek)blad van de na de Tweede Wereldoorlog, *Unter dem Plaster liegt der Strand.* Die correspondentie verscheen in 1995, onder redactie van Duerr, en werd destijds nog in de rubriek *Bladeren* (*De AS* 113) gesignaleerd.

Als brievenschrijver is Feyerabend het beste te typeren als een 'charmante zeikerd'. Erg leuk om te lezen dus, soms vooral omdat je niet de geadresseerde bent.

Wat dat betreft heeft de Lakatos-Feyerabend-correspondentie veel fraais te bieden. Zo schrijft Feyerabend in 1974 aan Lakatos om toch vooral wetenschapssocioloog *Robert Merton* binnenkort op te gaan zoeken: 'Visit Merton, this time I might even go with you and sleep in Mertons bed while you two sort out the Reasons Behind Everything (or, maybe, Merton has a TV and I can watch TV while you are talking (…).' Of Merton en Lakatos Feyerabend inderdaad naar bed stuurden?

Van belang zijn Feyerabends brieven die hij begin 1969 schreef aan Wallace I. Matson, directeur van het filosofische instituut van de Berkeley-campus van de University of California waaraan Feyerabend, ook tijdens de studentenopstand aldaar, verbonden was. Daarin namelijk ook commentaar van Feyerabend op zijn neo-marxistische collega Herbert Marcuse, eveneens verbonden aan die universiteit, zij het in San Diego.

In november 1969 stelt Feyerabend Lakatos voor om samen aan een 'not too academic' anti-Marcuse project te gaan werken. Feyerabend schrijft 'superliberale kritiek' op Marcuse te hebben. Over Marcuse en zijn aanhang schrijft hij: 'Well, if ever they take over, I shall leave this country at once, for I do not like to be surrounded by barbarians who shout so loudly that one hears them everywhere' (p. 185). Het idee zelfs een mogelijke opvolger van Marcuse te zijn noemt hij dan ook 'not an attractive prospect' (p. 336). Feyerabend citeert daarbij naar eigen zeggen Bakoenin als hij Matson voorhoudt dat 'I shall continue to be an impossible person as long as those who are now possible remain possible' (p. 383).

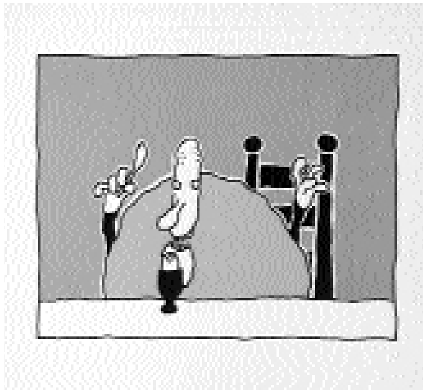
'Alas, I am petit bourgeois who sticks to his agreements. I envy you for your anarchist habits,' schrijft Lakatos in oktober 1970 aan Feyerabend. Hij moest op reis, was vreselijk verkouden, maar ging toch. Aan dergelijke verplichtingen onttrok Feyerabend zich op grond van 'anarchistische overwegingen' inderdaad met groot gemak.

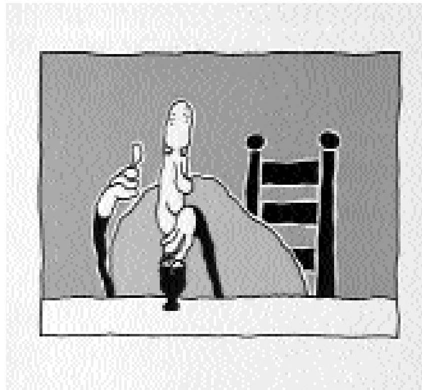
Nog veel meer Feyerabend-brieven in een bundel onder redactie van Wilhelm Baum met de correspondentie van collega-wetenschapsfilosoof *Hans Albert*. 'Yours popperly' zette Albert in 1971 onder een brief aan Feyerabend (Baum, p. 232). En inderdaad: wat beide filoso-

fen gemeen hebben is erg popperiaans.
De invloed van Popper op Feyerabend wordt ook vastgesteld door John Preston die in 1997 de eerste (?) intellectuele biografie van Feyerabend publiceerde. Beiden hebben moeite met het verschijnsel 'wetenschap' dat zich als zodanig aandient. Popper meende criteria te hebben ontwikkeld om in deze het (nietwetenschappelijke) kaf van het (wetenschappelijke) koren te kunnen onderscheiden, Feyerabend ging vele stappen verder. Lang voor de opkomst van onze postmoderne vrienden zette hij – op empirische (historische) en rationele (sociologische) gronden stevige vraagtekens achter zondagse begrippen als Waarheid en Wetenschap: de doordeweekse onderzoekspraktijk zag er immers heel anders uit dan gesuggereerd werd!

Zoals gezegd staat Feyerabend in de Weense traditie van rond 1900. Na zijn promotie in Wenen vertrok Feyerabend, in 1951, dank zij een beurs van de British Council, naar Cambridge om bij Wittgenstein zijn studie voort te zetten. Wittgenstein overleed echter voordat Feyerabend in Engeland arriveerde en zodoende werd zijn missie dus 'studeren bij Popper'. Feyerabend werd aldus in vele opzichten popperiaan, aldus Preston. Desalniettemin weigerde Feyerabend een aanbod van Popper om diens assistent te worden: dat baantje zou ene Agassi accepteren. Toch schreef Feyerabend nog in 1965 een lovende recensie van Popper's *Conjectures and refutations*. Ergens ging er iets mis tussen Popper en Feyerabend: in 1974 publiceerde Feyerabend een vernietigende recensie van Popper's *Objective knowledge*. Een jaar later verscheen *Against mehod*, dat hem in één klap wereldberoemd zou maken
Deze Agassi schreef onder de veelzeggende titel *A touch of malice* een recensie van de bundel met correspondentie met Lakatos, in het tijdschrift *Philosphy of the social sciences*, 32:1, March 2002. Ook Agassi was eerder door Feyerabend tot op de grond toe afgebrand in een essay dat werd opgenomen in Feyeranends bundel *Science in a free society* (1978). Agassi sloeg in deze recensie, zo'n 25 jaar later dus, terug. Want: Feyerabend zou Agassi hebben laten weten dat hij het in 1978 allemaal niet zo negatief bedoeld had!
Zoveel wordt duidelijk: ongeveer iedereen, behalve Agassi, begreep dat Feyerabend genoot van het intellectuele debat, dat hij met passie voerde tot op het scherp van de snede. Daarbij spaarde hij vriend noch vijand en stelde zich tegelijkertijd ook kwetsbaar op. Maar helaas voor zijn tegenstanders had hij wel erg vaak goede argumenten.
Als persoon was Feyerabend vooral innemend, charmant, misschien zelfs wel een tikje verlegen. Dat blijkt uit het video-portret van Feyerabend dat Rüdiger Safranski – bekend van zijn Schopenhauer- en Heideggerbiografieëen – maakte. *Lieber Himmel – was ist ein Mensch?* heet de video die door Junius Verlag (Hamburg) werd uitgegeven. Op een terras in Rome gaat het over veel.
Ik noemde reeds de bundel *Paul Feyerabend. Ein Philosoph aus Wien* (2006). Deze bevat een aantal papers die gepresenteerd werden op een conferentie uit 2004 over Feyerabend, georganiseerd door het *Wiener Kreis Institut*.
Verreweg de interesantste bijdrage is die van de fysicus Karl Svozil, *Feyerabend and physics*. Daarin haalt Svozil met instemming een goed ingevoerde waarnemer aan die stelt dat de gemiddelde filosoof een slordige vijftig jaar achterligt op de actuele stand van zaken in het fundamentele natuurkundige onderzoek – op terreinen als de quantummechanica. Feyerabend lag in zijn hoogtijdagen, destijds in Berkeley, slechts twintig jaar achter, aldus Svozil! Feyerabend wist kortom beter dan de meeste van zijn vakgenoten waarvover hij het had. Feyerabend kon daardoor ook veel minder schade aanrichten als Popper, aldus Svozil!
Daarnaast veel compassie bij Svozil voor de persoon Feyerabend. Lezers van zijn memoires weten dat Feyerabend wat je noemt, na zijn deelname aan de Eerste Wereldoorlog, een fysiek probleem had. Daar kwam volgens Svozil bij dat hij als wetenschapsfilosoof weliswaar wereldberoemd werd maar in laatste instantie door nagenoeg niemand die er toe deed – buiten de wetenschapsfilsofie dus – echt serieus genomen werd. Zijn wetenschapsfilosofie liet zich moeilijk vertalen in concrete toepassingen, aldus Svozil. Ik ben daar, geloof ik, wat minder pessimistisch over, ook al liggen de (beleids)aanbevelingen, gebaseerd op Feyerabends onderzoek inderdaad niet onmiddellijk voor de hand. Overigens staat Svozils paper ook gewoon op het internet: http://tph.tuwien.ac.at/~svozil/publ/2004-fey.pdf
Eind 1999 verscheen, postuum, *Conquest of Abundance*. Hierin toont hij aan hoe zeer de Wetenschap de rijkdom van het – bijna heideggeriaanse! – 'Zijn' geweld aan doet, zelfs aan móet doen, om tot 'wetenschappelijke resultaten' te komen. Het onvermijdelijke wetenschappelijk reductionisme vervangt de werkelijkheid door abstracte categorieën en mist die werkelijkheid uiteindelijk, schrijft *Bas van Fraassen* in zijn bespreking van dit boek in het *Times Literary Supplement* (June 23, 2000). *A tale of abstraction versus the richness of being* luidde de ondertitel van dit door *Bert Terpstra* voor publicatie gereed gemaakte Feyerabendmanuscript dat in zijn nalatenschap werd aangetroffen.
Het boek bevat naast het bewerkte manuscript een twaalftal eerder gepubliceerde essays van Feyerabend over verwante thema's. Eén van die essays is het schitterende *Has the scientific view of the world a special status compared with other views?* Die vraag, en vooral het ook hier door Feyerabend negatieve antwoord, heb ik altijd uitermate belangrijk gevonden. 'Mijn mooie vak', de sociologie, biedt in laatste instantie geen wetenschappelijke inzichten die willekeurig welk lekenstandpunt *per definitie* qua waarheidsgehalte overtreft. Zelfs het meest geavanceerde sociologische onderzoek is – doorgaans zelfs aantoonbaar - subjectief.

In Feyerabend mooiste – en meest toegankelijke – boek, het eerder genoemde *Science in a free society* (1978) noemt hij als voorbeeld *advocaten* die in allerlei rechtszaken als 'niet-deskundigen' moeiteloos menig rapport van allerlei deskundigen naar de prullenbak verwijzen.
Wetenschappelijk onderzoek is daarmee uiteraard niet waardeloos, en zeker niet per definitie zinloos, maar wel altijd voor kritiek – vooral ook die van leken – vatbaar. Dat kenmerk van wetenschap maakte voor Popper wetenschap tot Wetenschap, voor Feyerabend was het veeleer een reden om 'wetenschap', inderdaad, tussen aanhalingstekens te zetten. Want waarom zou je in hemelsnaam, met Popper, *iets dat weerlegd kan*





worden serieuzer nemen dan iets waarmee dat niet kan?
Ik rond af met het signaleren van een drietal – kleine en goedkope – inleidingen op het werk van Feyerabend. Een Franse: Dissakè's *Feyerabend, épistémologie, anarchisme et societé libre* (2001) en twee Duitse: Malte Oberschelp *absolute Paul Feyerabend* (2002) met ook een aantal teksten van Feyerabend zelf en het wat oudere *Zur Einführung Paul K. Feyerabend* (1997) van Eberhard Döring.

NOTEN

(1) Maarten Doorman, *Wat te doen, na de zware shag?*, in: *Krisis*, 2006/2, pp. 91-92, citaat op p. 91 – (2) J.-F. Lyotard, Presentations, in: A. Montefiore, Philosophy in France today, Cambridge (Cambridge UP), pp. 116-135, p. 125 – (3) Verkrijgbaar in de boekhandel en on line te bestellen via www.husserl.nl. Voor de goede orde zij opgemerkt dat schrijver dezes redactielid is van de uitgeverij van de Edmund Husserl Stichting die dit boek uitgaf.

LITERATUUR

Paul Feyerabend. *Tijdverspilling. De autobiografie van Paul Feyerabend*. Vertaald en ingeleid door Rein Gerritsen, Rotterdam (Leminiscaat) 2007, 19,95 euro. – André Köbben en Henk Tromp, *De onwelkome boodschap, of hoe de vrijheid van wetenschap bedreigd wordt*, Amsterdam (Mets & Schilt), 3e druk 2003.– André J.F. Köbben, *Het gevecht met de engel. Over verheffende en minder verheffende aspecten van het wetenschapsbedrijf*, Amsterdam (Mets en Schilt), 2003. – Steve Fuller, *Kuhn vs. Popper. The struggle for the soul of science*, New York (Columbia UP). – Gérard van Tillo, *Dit volk siert zich met de toga. Achtergronden van het academisch onbehagen*, Amsterdam / Budel (Edmund Husserl Stichting / Damon), 2006. – Matteo Motterlini (ed.). *For and against method. Including Lakatos' Lectures on Scientific Method and the Lakatos-Feyerabend Correspondence*, Chicago (UP Chicago) 1999. – W. Baum (Hrsg.), *Paul Feyerabend - Hans Albert, Briefwechsel*, Fischer (Frankfurt a/M) 1997. – John Preston, *Feyerabend. Philosophy, science and society*, Londen (Polity Press) 1997. – John Preston et al. (eds.), *The worst enemy of science. Essays in memory of Paul Feyerabend*, New York (Oxford UP) 2000 – Philosophie Heute: *Paul Feyerabend – Lieber Himmel, was ist ein Mensch?*, Junius Verlag (Hamburg), video 45 min., 27,99 euro – Friedrich Stadler & Kurt R.Fischer (Hrsg.), *Paul Feyerabend, Ein Philosoph aus Wien*, Wenen / New York (Institut Wiener Kreis / Springer) 2006. – Paul Feyerabend, *Conquest of abundance. A tale of the abstraction versus the richness of being*, Chicago (UP Chicago) 1999. – E.M. Dissakè, *Feyerabend, épistémologie, anarchisme et societé libre*, Parijs (PUF) 2001. – Malte Oberschelp (Hrsg.), *absolute Paul Feyerabend*, Freiburg (orange presse) 2002. – Eberhard Döring, *Zur Einführung Paul K. Feyerabend*, Hamburg (Junius)1997.

DE ANARCHISTISCHE SYMPATIEËN VAN GEORGE ORWELL (1)*

Roger Jacobs

1

Sinds ik enkele jaren geleden min of meer bij toeval de anarchistische essaybundel George Orwell at home (and among the anarchists) *in handen kreeg, is de figuur van de bekende en beruchte Engelse schrijver mij blijven fascineren. Natuurlijk kende ik Orwell (1903-1949) reeds van vroeger. In het laatste jaar van mijn middelbare school (1971-72) behoorde diens politieke fabel* Animal Farm *tot de verplichte lectuur. Waarschijnlijk als tegengif voor de gauchistische ideeën die vanuit de universiteiten ook de geesten van de scholieren begonnen te besmetten. Om Orwells politieke boodschap verteerbaar te maken beweerde onze leraar Engels dat de auteur een 'democratische socialist' was en dus niet kon afgedaan worden als een reactionaire propagandist. In het opgefokte ideologische klimaat van die tijd viel die bewering bij ons echter in dovemansoren. Iemand die zulke boeken (tegen de revolutie en tegen het communisme) schreef moest wel een reformistische klootzak zijn die aan de andere kant van de barricade stond.*

Jaren later, in 1995, bracht de Engelse politieke filmer Ken Loach *Land and Freedom* uit, het epos van een werkloze uit Liverpool die uitwijkt naar Spanje om daar aan republikeinse zijde mee te vechten in de pas uitgebroken burgeroorlog. Het verhaal bleek voor een goed deel gebaseerd op George Orwells verslag van zijn eigen engagement in dit conflict dat gepubliceerd werd onder de titel *Homage to Catalonia*.
De lectuur van dit boek leerde mij een andere Orwell kennen: Orwell als revolutionair socialist met nauwelijks verholen sympathieën voor anarchistische ideeën en praktijken. Hij bewoog zich in anarchistische kringen en was bevriend met bekende anarchisten zoals de kunsthistoricus Herbert Read en de later naar Canada uitgeweken auteur George Woodcock. Zijn sympathie voor anarchisten ging echter gepaard met achterdocht voor de anarchistische doctrine, 'het anarch-isme', waarin volgens hem een 'totalitaire' tendens schuil ging. 'In een maatschappij waarin er geen wet, en in theorie ook geen dwang bestaat, is de publieke opinie de enige scheidsrechter van ons gedrag. Maar die publieke opinie is, omwille van de enorme conformiteitsdruk bij kuddedieren, minder tolerant dan enig wettelijk systeem. Als menselijke wezens bestuurd worden door een 'je zult niet' dan kan het individu zich nog een zekere excentriciteit veroorloven; wanneer ze verondersteld worden bestuurd te worden door 'liefde' of 'redelijkheid', dan staat hij onder permanente druk om te denken en te doen zoals alle anderen' (*Orwell at home*, 38).
De militante anarchist Nicolas Walter

*Het tweede en laatste deel van dit artikel verschijnt in het komende Vijftiende Jaarboek Anarchisme. Daarin ook een bibliografie en een literatuur-overzicht. (Red.)

omschrijft hem dan ook – in het beste geval – als een anarchistische 'sympatisant' (fellow-traveller), 'but one of the best there ever was' (*Orwell at home*, 73). Orwell bestempelde zichzelf wel eens als een 'Tory anarchist' waarbij dat Tory-aspect sloeg op zijn groot scepticisme ten aanzien van het linkse vooruitgangsfetisjisme: '… wij zijn verpest door de opvatting dat, wat er ook gebeure, de 'vooruitgang' door moet gaan en kennis nooit mag worden onderdrukt. Als het bij woorden blijft vinden we vast wel dat de machine er is voor de mens en niet de mens voor de machine, maar in de praktijk zien we in iedere poging om de opmars van de machine onder controle te houden een aanval op inventieve kennis en daarom als een soort godslastering' (*De weg naar Wigan*, 232). Wat Orwells anarchisme betreft: 'Hij deelde hun vrijheidszin als een absoluut goed (…). Hij deelde de overtuiging van de anarchisten – waardoor ze zo scherp verschillen van de marxisten – dat het verlangen naar macht eerder een psychologische aandrang is dan wel een effect van economische omstandigheden waardoor het ook corrumperend en verslavend werkt. Hij deelde hun wantrouwen voor de alomvattende staat en, alhoewel hij nooit precies formuleerde wat hij verstond onder een wenselijke socialistische samenleving, was hij – net als zij – een overtuigde decentralist en haatte hij de metropolis en zijn invloed' (*Woodcock*, 1984, 127).

2

Orwell werd op 25 juni 1903 geboren als Eric Blair, zoon van een bescheiden en veel afwezige koloniale ambtenaar. De Blairs behoorden tot de betere middenklasse, wat betekende dat ze met een beperkt inkomen een hoge stand moesten ophouden. In dit milieu van 'kale kak' groeide de jonge Eric op tot een veelbelovende leerling, doordrongen van virulente klassenvooroordelen. 'Als opgroeiende jongen was het "gewo-ne volk" voor mij, zoals voor nagenoeg alle kinderen, bijna submenselijk. Ze hadden een grof gezicht, een afgrijse-lijk accent en ruwe manieren, ze haatten iedereen die niet net zo was als zij zelf en als ze maar even de kans kregen beledigden ze je op een brute manier.' Hem werd bijgebracht dat de arbeidersklasse 'stonk' en hij ontwikkelde een fysieke afkeer van de lagere klassen.

Op achtjarige leeftijd werd hij naar een private kostschool gestuurd die hij – veel later – zal beschrijven als een model van een totalitaire instelling gestoeld op fysieke en mentale disciplineringsstrategieën. Als begaafd leerling verwierf hij echter wel een beurs voor Eton, een exclusieve middelbare school, vrijwel alleen toegankelijk voor zonen van rijke, adellijke families. In zulke scholen werd sterk de nadruk gelegd op sport als middel om het karakter van de toekomstige heren en meesters te harden.

De tijden veranderden echter. De slachtingen in de loopgraven van Vlaanderen en Noord-Frankrijk leken niet op te houden en het patriottisme van de eerste oorlogsmaanden brokkelde stilaan af. Oorlogsmoeheid en zelfs anti-militarisme groeiden na de wapenstilstand uit tot een algemene revolte tegen gezag en orthodoxie. 'Toentertijd bestond er onder de jongeren een eigenaardige haatcultus tegen "oude mannen". De overheersende positie van die "oude mannen" werd als oorzaak gezien voor elk kwaad dat de mensheid kende (…). Jarenlang was het mode "bolsjewist" te zijn, zoals dat toen heette. Engeland werd overstroomd met halfzachte tegenstrijdige opvattingen. Pacifisme, internationalisme, allerlei soorten humanitaire richtingen, feminisme, vrije liefde, echtscheidingshervorming, atheïsme, geboortebeperking – aan al deze dingen werd meer aandacht geschonken dan in normale tijden. En natuurlijk omvatte deze revolutionaire stemming ook diegenen die te jong waren geweest om te vechten, zelfs de jongens op de middelbare school.' (*De weg naar Wigan*, p. 155-156.) Ook de jonge Blair noemde zich in die tijd 'socialist'. Maar bij adolescenten van betere afkomst was dat een snel gedateerd modeverschijnsel zonder enige praktische implicatie. Met uitzondering van deze: zijn opstandige gevoelens zetten een domper op Erics studieijver waardoor hij geen kans meer maakte op een beurs voor het universitaire onderwijs.

Op advies van zijn vader en wellicht ook als ontsnappingskans uit zijn bekrompen milieu diende hij zich aan als politiekandidaat voor het Britse imperium. Vijf jaar lang, tussen 1922 en 1927, was hij één van de negentig politie-officieren die het koloniale Birma rijk was. Zijn ervaringen met het Britse koloniale bestuur en de onder-drukking van de gekoloniseerde bevolking ('de enige periode in mijn leven dat ik belangrijk genoeg was om door een groot aantal mensen gehaat te worden') openden zijn ogen voor 'de grote leugen' van het Britse imperialisme.

'Dat is natuurlijk de leugen dat we hier zijn om onze behoeftige zwarte broeders een beter bestaan te geven, en niet om ze uit te melken. Ik neem aan dat zo'n leugen vanzelf ontstaat. Maar we worden erdoor gecorrumpeerd, op een onvoorstelbare manier. We worden voortdurend gekweld door het besef dat we indringers en leugenaars zijn, zodat we ons dag en nacht denken te moeten rechtvaardigen. Daaraan ligt voor de helft al dat we de inlanders zo beestachtig behandelen. Wij Engelse kolonialen zouden misschien bijna te verdragen zijn als we er gewoon voor uitkwamen dat we een stelletje dieven zijn, en gewoon bleven stelen zonder mooie praatjes.' (*De jaren in Birma*, p. 41.)

3

Toen hij in 1927 met verlof uit Birma terugkeerde had hij een dusdanige weerzin en was hij zo geradicaliseerd dat hij ontslag nam uit de koloniale dienst. Zijn kennismaking met wat er binnenskamers gebeurde in de burgerlijke (imperiale) rechtsstaat deed hem 'een anarchistische theorie ontwerpen dat alle bestuur een kwaad is, dat de straf altijd meer schade doet dan de misdaad en dat de mensen zich heus wel fatsoenlijk zullen gedragen als je ze maar met rust laat' (*De weg naar Wigan*, p. 165).

In contrast met zijn scholierensocialisme maakte hij dit keer een ware bekering door die hem contact deed zoeken met de verworpenen der aarde. 'Ik droeg een loodzwaar schuldgevoel met mij waarvoor ik boete moest doen. Waarschijnlijk klinkt dit overdreven; maar wie vijf jaar lang werk doet dat hij hartgrondig verfoeit zal waarschijnlijk ook zo voelen. Ik had alles teruggebracht tot de simpele theorie dat de onderdrukten altijd gelijk hebben en de onderdrukkers altijd ongelijk: een foutieve theorie, maar een logisch gevolg van het feit dat je zelf een van de onderdrukkers bent. Ik vond dat ik moest ontsnappen, niet alleen aan het imperialisme maar aan iedere vorm van overheersing van de ene mens over de andere. Ik wilde afdalen, me rechtstreeks

onder de onderdrukten begeven, om een van hen te zijn en aan hun kant te staan tegen de tirannen.' (*De weg naar Wigan*, p. 166.)
Hij vluchtte weg uit de nette wereld van de ambtelijke burgerij en stortte zich in de wereld van de absolute onderklasse: zwervers, bedelaars, misdadigers en prostituees. Enkele maanden lang doolde hij rond onder de verschoppelingen van de Londense East End en (in 1928) in Parijs. Daar ervoer hij dat armoede méér is dan een te laag inkomen: het is een bestaanswijze gekenmerkt door vernedering en ontkenning van menselijke waardigheid. Later zou hij een socialistische maatschappij dan ook omschrijven als een maatschappij gekenmerkt door rechtvaardigheid en 'fatsoen' (de hedendaagse Israëlische filosoof Avishai Margalit heeft die gedachte verder uitgewerkt in zijn boek *De fatsoenlijke samenleving* (2001)). In 1929 keerde Blair terug naar Londen om zijn ervaringen en nieuwe inzichten literair te verwerken. Met veel moeite wist hij drie jaar later een uitgever te vinden voor zijn eerste boek *Aan de grond in Londen en Parijs* waarvan er 4500 exemplaren in Engeland en de VS verkocht werden. Het was naar aanleiding van deze publicatieperikelen dat hij voor het eerst zijn schrijverspseudoniem George Orwell ging gebruiken, een naam die hij overigens tevoren reeds als zwerver gebezigd had.
Dankzij zijn eerste pennenvruchten begon hij naam te maken als veelbelovend, progressief auteur en dat leverde hem de opdracht van een linkse uitgever op om een boek te schrijven over de levensomstandigheden van de mijnwerkers in Noord-Engeland. Ook dit keer, in het voorjaar van 1936, bereidde hij de publicatie voor door enkele maanden bij mijnwerkers thuis te logeren temidden van 'een monsterachtig landschap van steenbergen, schoorstenen, hopen oud roest, smerige kanalen, modderige sintelpaden met de afdruk van klompschoenen kriskras door elkaar'. Hier zou Orwell de Engelse arbeidersklasse leren waarderen en er een levenslange solidariteitsband mee smeden. Een beklijvende passage van *De weg naar Wigan* beschrijft hoe hij vanuit een treinwagon een vrouw in de ijzige kou een afvoerpijp zag ontstoppen.
'Zij keek op toen de trein passeerde en ik was haast dicht genoeg bij haar om haar blik op te vangen. Ze had een rond, bleek gezicht, het doorgaans uitgeputte gezicht van het achterbuurtmeisje dat vijfentwintig is en er als veertig uitziet als gevolg van miskramen en gesloof. En in de seconde dat ik het zag lag er op dat gezicht de meest troosteloze, hopeloze uitdrukking die ik ooit had gezien. Het trof me toen dat we een vergissing maken wanneer we zeggen dat "het voor hen anders is dan het voor ons zou zijn" en dat mensen die in de sloppen zijn grootgebracht zich alleen maar de sloppen kunnen voorstellen. Want wat ik op haar gezicht zag was niet het onwetende lijden van een dier. Ze wist heel goed wat er met haar gebeurde, begreep net zo goed als ik wat een verschrikkelijk lot het was om daar in de bittere kou op haar knieëen te liggen, op de glibberige stenen van een achterplaatsje in een sloppenbuurt met een stok in een smerige afvoerpijp te porren' (p. 21).
Het eerste deel van zijn boek, waarin hij verslag uitbracht van de werk- en leefomstandigheden van de arbeiders, kon op unanieme bijval van de linkse goegemeente rekenen. Het tweede deel, waarin hij zijn eigen politieke bewustwording beschreef en zijn kritiek op het toenmalige reëel bestaande socialisme formuleerde, bleek echter zeer controversieel te zijn. Socialisme werd in deze periode door hem gelijkgesteld met gelijkheid en vrijheid, twee 'diamanten' die volgens hem echter bedolven dreigden te geraken onder het mest van de doctrinaire waanwijsheid (het marxisme-leninisme) en het vooruitgangsfetisjisme dat we hierboven reeds vermeld hebben. Orwells socialisme begon hier heel eigen trekken aan te nemen en lokte linkse intellectuele en partijpolitieke banbliksems uit. De verdere inkleuring zou in het jaar daar-op plaatsvinden.

4

Tijdens het uitschrijven van het Wiganmanuscript barste in Spanje de volksopstand tegen de Franco-putchisten los. Samen met meer dan tweeduizend andere progressieve landgenoten zag Orwell hierin een kans om zich daadwerkelijk in te zetten voor de zaak van de arbeiders. Via min of meer toevallige contacten met anti-stalinistische linksen van de Independant Labour Party werd hij lid van de ('trotskistisch' genoemde maar sterk door Trotski bekritiseerde) POUM-militie. Later, toen hij doorhad waar het in Spanje werkelijk om te doen was (namelijk: een sociale revolutie), zou hij verklaren dat wat 'zijn persoonlijke voorkeur betreft' hij zich het liefst bij de anarchisten aangesloten had (*Saluut aan Catalonië*, p. 147).
Alle Orwell-deskundigen zijn het er over eens dat Spanje voor Orwell een keerpunt betekende. Na Spanje wist hij waarvoor hij stond.
In de eerste plaats toonde het Spaanse anarchisme hem op een aanschouwelijke wijze de realiseerbaarheid van een radicaal socialistisch project aan. 'In dit opzicht nu waren die paar maanden in de militie van belang voor mij. De Spaanse milities waren namelijk, zolang ze bestonden, een soort micro-kosmos van de klasseloze maatschappij. In die gemeenschap, waar niemand bezig was zich omhoog te werken, waar aan alles gebrek was, maar waar geen bijzondere voorrechten en geen hielenlikkerij voorkwamen, kreeg men er wellicht enigszins een idee van hoe de begintijd van het socialisme zou kunnen worden. En alles bij elkaar genomen bezorgde me dat geen desillusie, maar oefende het een sterke aantrekkingskracht op mij uit. Het gevolg was dat mijn verlangen het socialisme gevestigd te zien, veel concreter werd dan voorheen. Misschien kwam dat gedeeltelijk door het geluk dat ik tussen Spanjaarden zat, die, met hun aangeboren waardigheid en hun altijd aanwezige anarchistische kantje, zelfs de beginstadia van het socialisme draaglijk zouden maken als ze de kans kregen.' (*Saluut*, p. 133-134.)
Vervolgens maakte hij in Spanje aan den lijve mee dat politiek met macht te maken heeft en dat elk machtsstreven, welke bedoelingen er ook achter zitten, met de nodige argwaan gevolgd moet worden. Anarchisten hadden dat al veel vroeger ingezien en Orwell zou die anarchistische gevoeligheid voor corrumperende machtsuitoefening definitief in zijn politieke visie integreren.
De Spaanse communisten meenden dat het revolutionaire proces, dat door de anarcho-syndicalisten (CNT) en de POUM op gang was gebracht, de burgerlijke krachten in binnen- en buitenland van de republikeinse zaak vervreemdde en ze stelden alles in het werk om de burgerlijke orde te herstellen (ongedaan maken van collectivise-

ringen, vervanging van arbeidersmilities door een traditioneel leger, etc.).
Na bijna vier maanden aan het front doorgebracht te hebben bevond Orwell zich op verlof in Barcelona toen de republikeinse regering, onder druk van de communisten, de macht van de anarcho-syndicalisten (voorgesteld als 'objectieve' bondgenoten van de fascisten) probeerde te breken en tegelijkertijd de POUM (voorgesteld als een regelrechte 'vijfde kolonne' van de fascisten) wilde uitschakelen. Er hadden straatgevechten plaats tussen de milities en de regeringspolitie waarin ook Orwell betrokken geraakte. Zijn keuze was vlug gemaakt. 'De algemene indruk was dat de gendarmes het gemunt hadden op de CNT en de arbeiders-klasse in het algemeen. (…) De zaak waar het om ging lag duidelijk genoeg. Aan de ene kant de CNT, aan de andere de politie. Ik heb niet zo veel op met de geïdealiseer-de arbeider, zoals de burgerlijke communist die zich voorstelt, maar als ik een echte arbeider van vlees en bloed in botsing zie met zijn natuurlijke vijand, de politieagent, hoef ik mezelf niet af te vragen aan wiens kant ik sta.' (*Saluut*, p. 156.)
Terug aan het front liep hij een bijna fatale verwonding op en na zijn ontslag uit het ziekenhuis keerde hij terug naar Barcelona waar de communisten ondertussen de touwtjes in handen genomen hadden. Ternauwernood wist hij, als POUM-militielid, aan arrestatie te ontkomen door de Franse grens over te trekken. In juli 1937 was hij terug in Engeland waar hij zijn Spaanse ervaringen noteerde en een scherpe aanklacht formuleerde tegen de Macchiavellistische politiek van de communisten die het revolutionaire proces aborteerden in de hoop op die manier de goodwill van de Westerse mogendheden te verwerven. Orwell had het sindsdien voorgoed verkorven bij de stalinisten: hij werd afgeschilderd als een halve fascist en een vijand van de arbeidersklasse.
In het verlengde van zijn Spaans engagement werd hij bij zijn terugkeer in Engeland ook lid van de Independant Labour Party. Het kan misschien verbazing wekken dat hij geen toenadering zocht tot de Engelse anarchistische organisaties, gezien zijn sympathie voor het Spaanse anarchisme. Dit had alles te maken met Orwells 'realisme' in de zin van de 'power of facing unpleasant facts': het was nu eenmaal een feit dat het anarchisme in Engeland een onbeduidende beweging was die geen gewicht van betekenis had in de politieke strijd tegen het opkomende fascisme en de toenemende oorlogsdreiging.

De ILP daarentegen telde enkele tienduizenden leden en volgde een onafhankelijke en radicaal linkse koers die kon wegen op de politieke lijn van de Labour-party. Bovendien deelden de ILP-ers en de anarchisten een pacifistische houding ten aanzien van de herbewapening van Hitler-Duitsland. Beiden verzetten zich heftig tegen de nieuwe oorlogsvoorbereidingen die gezien werden als het gevolg van een inter-imperialistische rivaliteit waar de arbeiders niets bij te winnen hadden.

DE STRIJD OM BARCELONA

Willie Verhoysen

1

Het succes van de anarchistische beweging in Barcelona vóór de Spaanse burgeroorlog (1936-1939) werd in belangrijke mate bepaald doordat ze wortelde in de volkse tradities van de Catalaanse hoofdstad. De directe actie waarvoor de anarcho-syndicalisten stonden, sloot nauw aan bij de cultuur van het volkse protest met straatgevechten en het opwerpen van barricades. Vanaf de eeuwwisseling rond 1900 tot aan de Spaanse burgeroorlog in 1936 was Barcelona zonder meer de meest rebelse Europese stad.
In de periode van 1898 tot 1937 wedijverden diverse sociale groepen, bewegingen en instellingen om de hegemonie over de Catalaanse hoofdstad Dit alles ontketende een spiraal van conflicten om de controle over de stad. Die strijd om de hegemonie over Barcelona ging vooral tussen de anarchisten en de burgerij en ontketende een spiraal van conflicten, waarbij veelvuldig geweld te pas kwam. In La lucha por Barcelona* *onderzoekt Chris Ealham minutieus hoe de strijd voorafgaand aan de Spaanse burgeroorlog zich voltrok en waarbij de stad uitgroeide tot hét Europese centrum van de anarchistische beweging.*

Vanaf 1800 was Catalonië dé fabriek van Spanje en werd Barcelona hét industriele centrum van het land. De stad groeide razendsnel maar vooral ongeordend, nieuwe wijken rezen als paddestoelen uit de grond. Het stadsbestuur van Barcelona had noch de politieke wil noch het politieke inzicht, hoe ze de ongebreidelde groei van de stad in goede banen kon leiden. De stedelijke industriële expansie bracht vanaf eind negentiende eeuw een scheiding der klassen met zich mee in het urbane landschap. Vanaf 1920 werd een tweede ring om de stad aangelegd van vooral proletarische wijken.
De arbeidersklasse was vooral door de grote toevloed van migranten, weinig geschoold. Bovendien dook eind jaren 1920 ook in Spanje een sterke inflatie van de prijzen op, wat de lonen van de arbeiders sterk ondermijnde. Noch de centrale Spaanse, noch de stedelijke autoriteiten hadden een effectief sociaal plan dat de schrijnende armoede in de stad kon opvangen. In de proletarische wijken ontstond daarop een geheel eigen orde van sociale netwerken en wederkerige solidariteit. Dankzij de complexe organisatie van deze netwerken en de solidariteit was het voor nieuwe migranten mogelijk om in Barcelona te overleven. Dat was niet vanzelfsprekend met een stadsbestuur dat zeer vijandig stond tegenover zijn nieuwe inwoners.[1]
In de proletarische wijken ontwikkelde zich onder de bewoners een bewustzijn van zelfhulp en een praktische alternatieve politiek. Dit bewustzijn van zelfhulp en directe actie stimuleerde de politieke beweging van de anarchisten enorm vanaf het einde van de negentiende eeuw en vooral na de oprichting in 1910 van de CNT, de anarcho-syndicalistische vakbond. Het groeiende

Chris Ealham, *La Lucha per Barcelona, Clase, cultura y conflicto 1898-1937*; Madrid 2005; Alianza Editorial.

prestige van de anarchistische beweging dankte ze in de eerste plaats aan de relatie die ze in haar politiek legde met het aanwezige bewustzijn van directe actie onder de arbeiders. Daarnaast versterkte ook het zwakke karakter van sociaaldemocratische rivaal de groeiende anarchistische invloed. Vooral toen de centrale leiding van de sociaal-democratische vakbond UGT besloot om haar hoofdkwartier van Barcelona over te brengen naar Madrid. Sedertdien beschouwden de Barcelonese arbeiders de sociaal-democratie als een ideologie die weinig te maken had met hun problemen en bezorgdheden.

2

De cultuur van de directe actie van de anarcho-syndicalisten wortelde in de volkse protesttradities van een stad waarin de straatgevechten tegen de politie en het opwerpen van barricades de geschiedenis van de stedelijke conflicten hadden gekenmerkt sinds de negentiende eeuw. Door de ervaring van de leden van de CNT met de dagelijkse problemen waarmee de arbeiders werden geconfronteerd, konden ze praktische antwoorden bieden op de collectieve problemen en raakten ze stevig verweven met sociale stelsels van de wijken. In de ogen van de arbeiders voelde de CNT het beste aan wat hun belangen waren.

Daarnaast waren de zogeheten athenea en rationalistische scholen van groot belang voor de CNT. Deze scholen ondersteunden de bestaande gemeenschapstructuren van de wijken zoals de anarcho-syndicalistische vakbond dat ook deed. Vooral het belang van het onderwijs van de athenea, de rationalistische scholen als van de CNT-centra was erg groot omdat het officiële staatsonderwijs onvoldoende was en vaak in het geheel ontbrak. Door invloed van deze scholen slaagde de CNT erin de verzetscultuur van de arbeiders te beïnvloeden en een proletarische visie te vormen die uitzicht bood op een relatief autonome wereld. Aan het einde van Eerste Wereldoorlog had Barcelona een levendige alternatieve publieke sfeer met eigen ideeën en principes, eigen rituelen en organisaties en eigen praktijken.

In september 1923 kwam Primo de Rivera aan de macht na een militaire machtsgreep en onderdrukte de CNT, maar slaagde daar slechts ten dele in omdat de vakbond dankzij de oude sociale netwerken de band met de arbeiders in de wijken kon behouden. Politiek gezien was het bewind van Primo de Rivera grotendeels een mislukking omdat hij er slechts tijdelijk in slaagde om de legitimiteitscrisis van de Spaanse staat te ontmijnen. Vooral koning Alfons XIII hield elke poging tegen om te komen tot een constitutionele monarchie.

Om uit deze crisis te geraken werden op 12 april 1931 gemeentelijke verkiezingen gehouden. De eigenlijke inzet van de verkiezingen ging vooral over de toekomst van de monarchie in Spanje. Voor de verkiezingen van 1931 beloofden de republikeinse partijen de politieke en sociale gevangen vrij te laten, de monarchie af te schaffen en een hele reeks hervormingen om de toestand van de arbeiders te verbeteren.

Hoewel de CNT traditioneel anti-parlementair was, sloot de vakbond uit praktische overwegingen toch een verdrag met de republikeinen en de socialisten, het zogenaamde Pact van San Sebastian. Vanaf dat moment werd het revolutionaire syndicalisme een van de stuwende krachten tegen de monarchie. Daarmee creëerde de CNT een (politiek) klimaat in de arbeiderswijken dat uiterst gunstig was voor de republikeinen van de ERC.[2] Daaruit mogen we evenwel niet concluderen dat de republikeinen met hun politiek de CNT volledig hadden verleid. Het was de druk van de omstandigheden waardoor de leiders van de anarchistische vakbond afzagen van een verkiezingsboycot.[3]

De overwinning van de antimonarchistische partijen leidde tot een spontaan en groots volksfeest in de straten en op de pleinen van Barcelona. Al spoedig na de verkiezingsoverwinning werd echter duidelijk dat er een duidelijk verschil was tussen de republikeinen als oppositiepartij en de republikeinen als regeringspartij. Eenmaal op het regeringspluche beland bleek de ERC vooral oog te hebben voor de belangen van haar feitelijke achterban, de middenklasse. En die middenklasse was vooral uit op de macht en het handhaven daarvan in een (kapitalistisch) geordende samenleving. Zowel op nationaal als regionaal niveau werden wetten aangenomen die de rechten van de burgers ernstig aantastten en vooral van de bezitslozen. Bovendien werd het mogelijk gemaakt om eenieder preventief op te sluiten op verdenking van het verstoren van de (republikeinse) orde.

Daarmee toonden zowel de socialisten als de republikeinen dat ze niet in staat waren adequaat te reageren op de uitdagingen waarvoor ze stonden zoals de garantie om de burgerlijke vrijheden te handhaven en een einde te maken aan politionele achtervolgingen die de monarchie zo berucht en gehaat hadden gemaakt. De nieuwe autoriteiten slaagden er slechts in hun macht te consolideren door de publieke orde te militariseren en systematisch gebruik te maken van repressie.

Het nieuwe regime was aanvankelijk dé hoop van de arbeiders geweest en die waren ongeduldig na de politieke veranderingen van april 1931. De felle onderdrukking van de acties van de CNT in de zomer van 1931 om de eisen voor sociale hervormingen kracht bij te zetten, leidde dan ook al snel tot een breuk tussen de nieuwe machthebbers en de arbeidende klasse. Talloze arbeiders beschouwden het nieuwe republikeinse regime voortaan als een voorzetting van het oude repressieve monarchistische regime.

3

De nieuwe politieke situatie na april 1931 was ook voor de anarchistische vakbond een scharnierpunt. Onder de dictatuur van Primo de Rivera was de repressie zo hevig geweest, dat de interne tegenstellingen in de vakbond verdrongen werden. Met het aantreden van de republiek, kwamen de tegenstellingen tussen de radicale (anarchistische) en de meer gematigde anarcho-syndicalistische vleugel weer aan de oppervlakte. De anarcho-syndicalistische stroming binnen de CNT had weliswaar de overhand, maar verloor snel terrein toen de beloofde sociale hervormingen onder het nieuwe regime uitbleven. De arbeiders in de wijken verloren hun vertrouwen in de nieuwe machthebbers en radicaliseerden. De gematigde facties werden uitgerangeerd en in 1931 zelfs grotendeels uit de CNT gestoten[4] De gevolgen hiervan waren in tweeërlei opzicht desastreus voor de CNT.

In de eerste plaats verloor de CNT door deze verdeeldheid een hoop leden. Vooral buiten Barcelona was de situatie rampzalig en betekende de scheuring

praktisch een halvering van het ledenaantal. Maar ook in de Catalaanse hoofdstad zelf liet de scheuring zijn sporen na en verloor de CNT tot eenderde van haar leden. Anderzijds betekende het grote ledenverlies dat de slagkracht van de CNT op het sociaaleconomische terrein sterk verminderde. De CNT was weliswaar radicaler geworden, maar kleiner en dat bemoeilijkte het behalen van stakingsoverwinningen.

Bovendien nam de repressie van de republikeinse overheid sterk toe op de stakingsgolven die de radicalere CNT uitlokte. Als antwoord op de toegenomen repressie werden binnen de CNT zogenaamde verdedigingscomités opgericht, die gewapenderhand de belangen van de arbeiders moesten verdedigen. Deze strategie van de radicale anarchisten vertaalde ten dele het ongenoegen onder de arbeiders over de republiek en wist een grote beweging op de been te brengen in Barcelona, die in sterke mate aansloot bij de oude traditie van straatprotesten die in de proletarische wijken heerste.

Hoewel de radicale anarchisten eind 1931 binnen de CNT de macht in handen hadden, wisten de nieuwe leiders op essentiële momenten toch niet slagvaardig te reageren. Op 18 januari 1932 brak in Figols een gewapende opstand uit onder mijnwerkers. De CNT in Barcelona was duidelijk verrast door de rebellie, maar zo mogelijk nog verrassender was dat de nieuwe vakbondsleiders bijna een volle week nodig hadden om een solidariteitsstaking op poten te zetten.

Het ontbreken van echt tastbare successen brak de radicale CNT-leiding steeds meer op. De financiële situatie van de vakbond was desastreus ondanks gewapende bankovervallen en het heffen van een revolutionaire belasting bij ondernemers Met het oog op de verkiezingen in februari 1936 begonnen verschillende radicale anarchistische leiders van de CNT, waaronder de bekende Durruti, een heel andere toon aan te slaan. Het geloof in gewapende opstanden en de revolutionaire stakingsgymnastiek werd ingeruild voor hetzelfde pragmatisme als waarmee de anarchisten in 1931 de republikeinse partijen aan een verkiezingsoverwinning hielpen. Dat lukte in februari 1936 opnieuw.

In de nieuwe politieke context na februari 1936 slaagde de hervormde CNT er middels een aantal krachtige acties in, om in korte tijd de talloze arbeiders die ontslagen waren na de vele opstanden en stakingen, weer aan werk te helpen. Iets waar de radicale leiding voorheen niet in was geslaagd. De hervormde CNT kon ook een nieuwe brug slaan naar de in 1931 uitgestoten facties van niet-Moskou-gezinde communisten en gematigde anarcho-syndicalisten.

4

Spoedig na de verkiezingsoverwinning van februari 1936 werd duidelijk dat de oude (conservatieve) machthebbers in Spanje zich niet wensten neer te leggen bij hun verlies. Ondanks de vele geruchten en soms zelfs overduidelijke aanwijzingen voor een staatsgreep nam de republikeinse regering een afwachtende houding aan. De leiding van de CNT berustte deze keer niet en maakte haar leden oorlogsklaar voor een verwachtte staatsgreep. Het verdedigingsplan dat de CNT opstelde bleek voor Barcelona essentieel om de militaire opstand in de stad op 19 juli 1936 neer te slaan.

Dankzij haar slagvaardige optreden en het volkomen falen van de republikeinse politiek, had de CNT de dag na het uitbreken van de militaire opstand, de macht in Catalonië volledig in handen. De vakbondsleiding maakte echter geen gebruik van de nieuwe macht die ze had veroverd. Haar eerste bekommernis was de oorlog tegen de militaire opstandelingen in de overige delen van Spanje. De basis van de CNT zag dat echter anders en gebruikte de nieuwe situatie om een sociale revolutie door te voeren. De sociale revolutie die zich in Barcelona na 19 juli 1936 voltrok was zonder weerga in de geschiedenis van de stad, waarbij deze volledig werd getransformeerd tot een proletarische stad.[5]

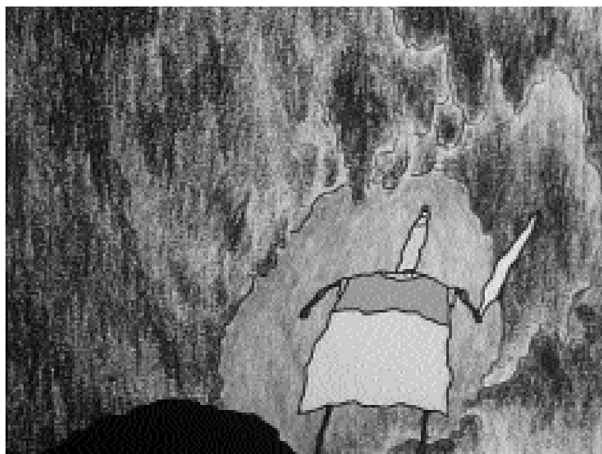
Deze sociale revolutie vond veeleer ondanks de leiding van de CNT plaats. De CNT-leiding had immers geen nieuwe machtsstructuren gevormd en liet integendeel zelfs de oude (tijdelijk ingestorte) staatsstructuren ongemoeid. Het politieke machtsvacuüm werd na juli 1936 gaandeweg op efficiënte wijze opgevuld door de kleine maar goed georganiseerde communistische partij PSUC. De Catalaanse communisten maakten daarbij ook handig gebruik van de interne verdeeldheid bij de socialisten.[6] Bovendien wisten de communisten in Catalonië de burgerij voor zich te winnen als verdedigers van de zo door hen gewenste republikeinse orde die gericht was tegen de sociale revolutie.[7]

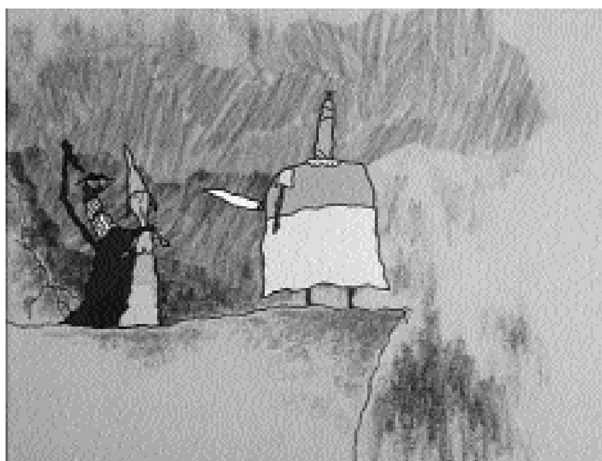
De frustraties van het volk over de toenemende politieke en economische concessies van de CNT, zonder dat dit iets had bijgebracht aan wezenlijke internationale steun aan de republiek, kwamen in mei 1937 tot een uitbarsting. Veiligheidstroepen van de republiek die gesteund werden door milities van de PSUC vielen de telefoonmaatschappij aan die al sinds het begin van de revolutie in handen was van de CNT. Er braken felle straatgevechten uit waarbij de gewapende arbeiders al snel de controle op straat overnamen. De CNT-leiding bleef echter achter de samenwerkingsstrategie staan en nam een verzoenende houding aan tegenover de aanvallers. Het ontbrak de revolutionairen daardoor aan een instelling om hun energie tegen de republikeinse staat en de PSUC te kanaliseren. De anarchistische vakbondsleiding aanvaardde een compromis en tekende daarmee ongewild het doodvonnis voor de sociale revolutie.

De revolutie was niets meer dan een verre droom, verdrongen door de oorlog. Dat verhinderde evenwel niet dat Barcelona nadien werd gestraft voor zijn revolutionaire ketterij door de opstandelingen van Franco. Voor de val van de stad in februari 1939 werden bij luchtbombardementen vooral de arbeiderswijken systematisch bestookt hoewel zich hier geen militaire doelen bevonden. De burgerlijke wijken liepen nauwelijks of geen schade op bij luchtaanvallen door de opstandelingen. De politieke repressie van de arbeidende klasse van Barcelona bereikte zijn hoogtepunt tijdens de dictatuur van Franco, toen het regime de onderdrukking tot een strategie verhief.

5

Chris Ealham heeft in zijn boek op een treffende wijze uiteengezet hoe de CNT de vruchtbare bodem van Barcelona in haar voordeel bewerkte. Met zijn onderzoek naar de arbeiderscultuur van de volkswijken in Barcelona, haakt Ealham aan bij de traditie van de fameuze Britse historicus Thompson om de sociale geschiedenis van onderop te bekijken. Toch laat hij enkele vragen ten minste gedeeltelijk onbeantwoord. Ealham





beschrijft op een treffende wijze hoe de anarchistische vakbond rond de eeuwwisseling van 1900 nauw aansloot bij de belevingswereld van de toenmalige arbeidende klasse in Barcelona. Dat de socialisten daar niet in slaagden schrijft hij voor een niet onbelangrijk deel toe aan het feit de socialistische beweging haar hoofdzetel van de Catalaanse hoofdstad verplaatste naar de Spaanse hoofdstad.

Dat heeft ongetwijfeld een rol gespeeld, maar bevredigt toch niet geheel. Temeer omdat hij verderop beschrijft dat de CNT onder meer succes had omdat het meer was dan louter en alleen een vakbond. Het was een brede arbeidersbeweging met eigen cultuurcentra, eigen scholen, bibliotheken enzovoort. In zekere zin sloot de CNT daarmee aan bij de ontwikkelingen in andere West-Europese landen waar de arbeidersbeweging een eigen proletarische cultuur ontwikkelde. Waarom de socialisten in Catalonië die boot misten, staaft Ealham helaas onvoldoende.

Kort na de oprichting van de Tweede Republiek in 1931 slaat de CNT onder invloed van een geradicaliseerde achterban een meer gewelddadige weg in. Ealham geeft in zijn verhaal duidelijk aan dat die radicalisering funeste gevolgen had voor de CNT als brede arbeidersweging. Bovendien merkt hij terecht op dat de machtsgreep van de radicale vleugel van de vakbond in zekere zin betwistbaar was omdat de cruciale vergadering waarin besloten werd de vertegenwoordigers van de gematigden uit te schakelen geen getrouwe afspiegeling was van de hele CNT.

Wel vraagt Ealham zich af in hoeverre de ervaring van de geradicaliseerde CNT heeft bijgedragen aan het succes bij het neerslaan van de militaire opstand in Barcelona in juli 1936. Met andere woorden: was de aanhang van de CNT door de ervaring met de straatgevechten van 1931-1933, beter in staat gebleken om de militaire staatsgreep het hoofd te bieden. Ealham stelt terecht de vraag, maar blijft helaas het antwoord schuldig.

NOTEN

(1) Het Barcelonese stadsbestuur had als in de jaren 1920 zijn eigen ideeën om ongewenste migranten met 'oprotpremies' weer huiswaarts te doen keren. Zo dachten de stedelijke autoriteiten werkloze migranten te kunnen verleiden om terug te gaan door hen een gratis treinreis aan te bieden naar hun gebied van herkomst en zouden de kandidaten in de trein voor een dag gratis eten krijgen. Toen de eerste treinen bomvol uit Barcelona vertrokken, meende het stadsbestuur zich in de handen te kunnen wrijven over het succes van de oprotpremie. Nadat de treinen amper buiten Barcelona waren en de inzittenden hun voedselpakketten hadden gekregen, werden met duidelijke hulp van buitenaf de treinen tot stilstand gebracht. Met de gratis voedselpakketten onder hun armen ontvluchtten de mensen de treinen en keerden terug naar Barcelona. – (2) De Esquerra Republicana Catalunya (ERC), was een regionale Catalaanse partij, die in 1930 was opgericht. De ERC was feitelijk een politieke beweging van de Catalaanse burgerij die de belangen van de moderne burgerij moest dienen. Die belangen stond haaks op de monarchie, die het zinnebeeld was van elk verzet tegen welke politieke en economische modernisering dan ook. Aangezien de monarchie samenviel met het heersende politieke systeem in Madrid, streefde de ERC ook naar onafhankelijkheid voor het moderne geïndustrialiseerde Catalonië. – (3) In Barcelona werden de verkiezingen voor de pro-republikeinse partijen een eclatant succes en wonnen ze 38 van de 50 zetels. De resterende 12 zetels waren voor de Liga van monarchistische partijen. Dé grote overwinnaar was de ERC met maar liefst 24 zetels. – (4) Het is overigens een misvatting om te denken dat de anarchistische vleugel van de CNT bewust uit was op een machtsovername van de vakbond. Door de gedecentraliseerde structuur van de CNT was het voor welke groepering dan ook niet eenvoudig om zomaar de macht te grijpen in de vakbond. Bovendien waren de radicale anarchisten als factie niet sterk georganiseerd. Zoals gezegd was het juist de radicalisering van de CNT-basis die radicale anarchisten in de kaart speelde. De radicale anarchisten wisten vanaf eind 1931 beter in te spelen op het ongenoegen van de arbeiders aan de basis, dan de meer gematigde leiding. – (5) Diverse waarnemers hebben die transformatie van Barcelona tot een proletarische stad beschreven, onder meer George Orwell in *Saluut aan Catalonië*. – (6) Zie hiervoor Helen Graham, *El PSOE en la guerra civil,Poder, crisis y derrota (1936-1939)*. De Spaanse communisten slaagden er zelfs in om onder het motto van een 'eenheid' in de strijd de socialisten in Catalonië samen met hun eigen partij te laten opgaan in een 'een gemaakte' socialistische partij, PSUC genaamd. – (7) In politieke termen gesproken lag de enige groeimogelijkheid voor de PSUC trouwens bij de middenklasse en andere tussenliggende lagen. De overgrote meerderheid van de Catalaanse arbeiders was immers georganiseerd in de CNT. Na het succesvol neerslaan van de militaire opstand op 19 juli 1936 , was de aanhang van de CNT in Catalonië zéér sterk gestegen.

VORMEN EN TENDENSEN VAN HET ANARCHISME

René Furth

In de jaren 1958 tot 1961 schreef de Franse anarchist René Furth (pseudoniem voor René Fugler) een aantal artikelen in het Franse weekblad Le Monde libertaire*. Die artikelen zijn later tot een zeventig pagina's tellende brochure gebundeld, getiteld* Formes et tendences de l'anarchisme *(Vormen en tendensen van het anarchisme). Deze brochure kwam in 1967 uit. Van die brochure is een ongewijzigde tweede druk verschenen bij Éditions du Monde libertaire, Paris, 2007. Aan deze uitgave is toegevoegd het slothoofdstuk dat Furth schreef voor de Spaanstalige herdruk van de brochure in 2000.*
Wat hier volgt is een door Thom Holterman tot artikel bewerkte vertaling van de brochure, plus een nawoord van hem. (Red.)

Een eerste contact met het anarchisme loopt bijna onvermijdelijk via ideeën en beelden over orde en wanorde. *Anarchie* valt voor de goegemeente dan ook veelal samen met het begrip 'wanorde'. Het is wat dat betreft goed er onmiddellijk aan te herinneren dat, gelet op de woordafleiding, anarchie betekent afwezigheid van gezag en niet afwezigheid van orde. Men kan dan ook volhouden dat ten opzichte van de 'gevestigde wanorde' die de bestaande maatschappelijke omgeving kenmerkt, *anarchie* de uitdrukking is van de hoogste orde.
Men kan het pad van de woordafleiding verder aflopen maar het is beter, dat men probeert de levende bronnen van het anarchisme en de anarchistische experimenten op te sporen. Dat maakt het mogelijk als het ware langszij te komen bij de theoretische noties uit het anarchisme. Die noties hebben de instituties van het anarchisme in exclusieve methoden en ideologieën versteend. Daar kan weer leven in worden gebracht door de experimenten te onderzoeken. Zo kan aan de voorbeelden van spontane actie een anarchistisch bewustzijn worden ontleend en kan men het libertaire leven gewaar worden.

REVOLTE

Het is niet ongebruikelijk dat de anarchistische houding zich primair presenteert als *weigering*, als veroorzaker van *wanorde*. Die houding openbaart zich in verwerping van geheiligde waarden, in verachting van regels, in openlijke strijd tegen de bestaande machten. Hoewel negatief in zijn uitingen, is er tegelijk ook van iets positiefs sprake. De opstand, het verzet is de uitdrukking van een leven dat zich wil ontwikkelen, dat wil opbloeien.
De anarchistische revolte, individueel of collectief, draagt dus tevens in zich de wil een nieuw leven tot ontwikkeling te brengen. De eerste uiting van anarchie is de uitdrukking van een vitaal elan dat zich keert tegen de structuren, die de vorenbedoelde ontwikkeling tot nieuw leven trachten te blokkeren. Het gaat om het ontketenen van passies, die vernieuwing moeten opleveren. Alle stukken zijn hier op het verschijnsel *dynamiek* gezet.
Een constante in het leven en denken van Bakoenin is dan ook terug te vinden in een hiermee corresponderende uitspraak van hem: *de vreugde van het vernietigen is een creatieve vreugde*. Is hier geen sprake van twee tegengestelde strevingen?
De vraag is niet een puur formele: het antwoord erop zal richtinggevend zijn voor het gedrag en de actie. Wanneer we de tegenstelling in de twee strevingen (vernietiging/creatie) bekijken dan zien we het volgende. In het vernietigen van de bestaande orde en het streven naar een orde die bloei van het nieuwe leven toestaat, komt een overeenkomstig anarchistisch elan tot uitdrukking, namelijk een onverzettelijke strijd. Overigens, tegenstanders van het anarchisme kunnen dit niet vreemd vinden als zij zelf 'de wet van de jungle' tot uitgangspunt van het leven aanvaarden. Heet die 'wet' niet ingekerfd in de natuurlijke werkelijkheid? Is de revolte dan niet een aspect van deze strijd?
Waar draait die strijd om? De vrijheid is het centrale thema, omdat de anarchistische filosofie de menselijke werkelijkheid definieert in termen van vrijheid. Dat maakt die filosofie libertair.
Zonder enige twijfel behoren noch het denken over vrijheid noch de wil tot bevrijding exclusief tot het anarchisme. *Wat evenwel haar originaliteit uitmaakt, is het tot het uiterste herleiden van de logica van de vrijheid.*
Is het echter niet tegenstrijdig tegelijk te huldigen dat de mens vrij is en dat hij de wegen kan kiezen die effectief tot de vrijheid leiden? Als de mens vrij is, waarom zou hij zich dan moeten bevrijden? De vraag op die wijze stellen, is geen rekening houden met de voorwaarden van de vrijheid. De mens kan concreet zijn vrijheid verwerkelijken, omdat die een van de essentiële karakteristieken is van zijn bestaan. Hij kan zich bevrijden omdat hij vrij is. Dit uitgangspunt vormt de basis voor het organiseren van het leven, individueel en collectief. Het heeft alles te maken met het verschijnsel keuze in een sociaal-maatschappelijke situatie waarbij de mens steeds is omgeven door bepaalde factoren die beperkingen opleggen. Die factoren zijn in beginsel van 'natuurlijke' aard.
Zo is wetenschappelijke kennis gefundeerd op het leren kennen van determinerende principes. In wetenschappelijk onderzoek zoekt men naar noodzakelijke verbanden tussen feiten en universele aannames (denk aan 'zwaartekracht').
In zijn hoedanigheid van natuurlijk wezen, is de mens onderworpen aan die fysisch-chemische en biologische determinanten. De originaliteit van de mens ligt in het feit dat hij geheel of gedeeltelijk kan ontsnappen aan een aantal van die determinanten. Hij kan er in slagen beetje bij beetje de werking van die determinanten te leren kennen en zo te domineren over sommige door de natuur bepaalde voorwaarden. Het is daarmee zijn keuze. Daar ligt het verband met de vrijheid en de determinanten.
Het stellen van de *keuze* als fundamenteel voor een filosofie heeft zijn praktische consequenties. Voor het anarchisme wordt de waarde van een bepaalde handeling of een bepaald gedrag afgemeten in hoeverre dat gedrag bijdraagt aan de toename van vrijheid.
De concrete actie wordt niet gedicteerd door een abstract idee over vrijheid, maar licht op in de constellatie van bijzondere waarden, waarden die overdraagbaar en relatief zijn, ontvouwd in

het plan dat ter oriëntatie van ons leven dient. Zo ontwikkelt vrijheid zich als het ware stapsgewijs en wordt herkenbaar als 'bevrijding'.

BEVRIJDING

Vrij zijn betekent dus vrij worden. Deze doorlopende bevrijding kan niet worden teruggebracht tot de simpele afwijzing van alle orde en elke regel. Het gedrag van een autonoom leven vereist samenhang en duurzaamheid. Het vraagt om integratie van vitale vermogens en krachten in een persoonlijke verwerking ervan, in kennis en beheersing van determinerende factoren, in de trouw aan wat als doorlopend project is te ontketenen en dat ook tegenslagen kent.

Het autonome individu is onlosmakelijk verbonden met zijn of haar sociale omgeving. Rebelleren tegen elke collectiviteit is even zinloos, als het zich losmaken van elke natuurlijke werkelijkheid dodelijk is.

Bakoenin heeft er al op gewezen, dat de maatschappij buiten ons bestaat en dat zij elk menselijk individu overleeft, als de natuur zelf. Een radicale opstand tegen 'het maatschappelijke' is dus net zo onmogelijk voor de mens als een opstand tegen de natuur. 'Het maatschappelijke' is terug te vinden in wat Kropotkin met 'wederzijdse hulp' tracht duidelijk te maken en wat hij in zijn gelijknamige boek heeft uitgewerkt. De kern ervan wordt gevormd door de sociabiliteit als factor in de strijd om het bestaan.

Als mijn vrijheid zich slechts kan realiseren door actieve bevrijdingsinspanningen, dan moet deze bevrijding wel een collectieve zijn. De wil tot bevrijden wordt zo de wil om de bestaande maatschappij (wat iets anders is dan 'het maatschappelijke') te veranderen, om een maatschappij in te richten waarin vrije betrekkingen van mensen mogelijk worden. *Dat betekent ook dat mijn vrijheid zich niet anders dan in de geschiedenis voltrekt.* Deze geschiedenis is die van alle mensen. *Hieraan ligt ook het idee ten grondslag van de overgang van revolte naar revolutie.*

Op het collectieve niveau is het anarchisme de weerspiegeling van een ondoordacht vitaal elan. Sociale groepen trekken ten strijde tegen de voorwaarden die hun onderdrukkers hen opleggen, zonder dat die groepen een helder idee hebben van de doelen en de middelen van die strijd. Het is in de loop van de actie, de opstand, door vallen en opstaan, dat zich sociale ideeën en vormen van gemeenschappelijk bestuur ontwikkelen (zoals 'raden'). Dat kan dan een libertair socialisme worden genoemd. Vandaar ook de belangstelling van libertaire socialisten voor het coöperatiewezen (verbruikers- en productiecoöperaties). Tevens wordt duidelijk waarom de syndicalistische beweging lange tijd de strijdorganisatie is geweest waarin vooral anarchisten actief waren (anarchosyndicalisme). Dat is al weer een hele tijd terug.

Individuen en groepen ontsnappen niet aan de afstompende invloed van de sociale en politieke actuele situatie. De verbruikerscoöperaties zijn of worden vermalen door de concurrentie en bedreigd door de bureaucratische rompslomp. De directe relatie tussen consumenten en het coöperatiebestuur verflauwt of komt helemaal te vervallen. De experimenten met betrekking tot arbeiderszelfbestuur in voormalig Joegoslavië zijn op niets uitgelopen.

Daar ligt voor het libertaire socialisme een cruciaal probleem. Men kan zich

niet effectief tegen de staat afzetten zonder de stimulans van libertaire succesjes in het huidige sociale leven. Gelet op deze situatie luidt een eerste conclusie als volgt. *Hetgeen nu is vereist, is het bewustzijn bij mensen te wekken, de krachten te mobiliseren en het gevoel van autonomie en initiatief aan te wakkeren.* Dit houdt mede in dat kritiek en verzet geïntensiveerd moeten worden.

Waar we rekening mee moeten houden is dat snel succes niet vanzelfsprekend is. Wat er namelijk speelt is, dat gewenste effecten niet onmiddellijk zichtbaar zijn.

Zo heeft men in anarchistische kring gedacht dat libertaire opvoeding en communautaire ontwikkelingen de maatschappij door en door zouden omvormen. Libertaire opvoeding is soms gefundeerd geweest op de illusie dat de orde der dingen zal veranderen als mensen zich door hun ratio zouden laten leiden. Die gedachte ziet echter de verstikkende druk over het hoofd, die de vereisten van het leven van alledag uitoefenen en die de intelligentie en ratio misleiden. Ook houdt men geen rekening met de optredende deformatie van mensen, die dominantie en exploitatie in alle menselijke relaties ondergaan.

De libertaire activiteiten en verzetsacties om de maatschappij in beweging te krijgen en waarover het hier gaat zijn niet spectaculair te noemen. Ze moeten in evolutionaire zin worden begrepen. De evolutie en de revolutie zijn dan als twee opvolgende fasen van een zelfde verschijnsel te zien.

Als we al een stap verder komen is dat door partiële revoluties. Elke overwinning brengt iets mee dat een stap in de richting van de integrale revolutie kan zijn. Het is daarom dat we ons moeten inhouden om verschillende gebeurtenissen met de maat te meten van een te eng anarchistisch perspectief.

Kropotkin zei al dat de revolutie de resultante zal zijn van een aantal krachten, waarvan het anarchisme bij lange na niet de krachtigste zal zijn. Dat heeft consequenties voor het handelen van anarchisten. Wanneer deze zich afzijdig houden van elke collectieve actie, telkens als die niet naar doel en middelen beantwoordt aan anarchistische specificaties, dan veroordelen zij zich tot volstrekt onmachtig.

De praktijk creëert nieuwe strijdvormen en -organisaties. *Het is aldus, met of zonder deelname van anarchisten, dat het anarchisme zich vernieuwt.* Het ineenstorten van het 'sovjet' systeem, met zijn misdrijven en zijn schaarste, met zijn ecologische ravages, lijkt de betekenis te hebben van het failliet van de Revolutie en de veroordeling van de Utopie.

De liberale economie – men spreekt niet meer van kapitalisme – presenteert zich als een 'natuurlijke' orde. Dood zijn ook de politieke ideologieën, zowel ter linker als ter rechter zijde van het politieke spectrum. Het individualisme als type gedrag staat op het eerste plan, erkend en bewierookt als model van moderniteit. Het is echter een individualisme dat van elke subversieve dimensie is ontdaan. Integendeel het belichaamt een nieuw conformisme.

Deze pessimistische schets hoeft niet tot depressieve conclusies te leiden. De trekken van het pessimistische 'panorama' moeten begrepen worden als een aansporing: dat het anarchisme zich inzet om de creatieve levenskrachten, individueel en collectief, open te breken. Dit kan gebeuren in de individuele weigering of in collectieve verzetsacties die heden ten dage tot uiting komen, zoals

bijvoorbeeld in de strijd voor een duurzame ecologie, voor gezonde voedingsmiddelen. Wat dat betreft zijn er vele fronten waarop individueel en collectief actie is te voeren en het bewustzijn in libertaire zin is te beïnvloeden.

NAWOORD

Zoals hierboven vermeld, is de naam René Furth een pseudoniem voor René Fugler (geboren 1934). De reden om met een pseudoniem te werken was, dat hij zijn journalistieke arbeid gescheiden wilde houden van zijn politieke publicaties. Daarom schreef hij de artikelen voor *Le Monde libertaire* onder een andere naam.
In die jaren was hij als journalist werkzaam voor een regionaal dagblad. Later werkte hij in een theater, waarvoor hij zich met publicitaire activiteiten bezighield. In de jaren zeventig was hij tevens actief in een beweging die het eigene van de cultuur van de Elzas verdedigde. In dat geval publiceerde hij over het verschijnsel van minderheidstalen, zo liet hij me weten. Meer recent is hij als redacteur betrokken bij het Franse anarchistische kwartaalschrift *Réfractions*.
René Fugler ontwikkelde zijn visie op het anarchisme zoals neergelegd in de hierboven (gedeeltelijk) vertaalde brochure, in de jaren 1958-1961. De vertolkte visie kent een gelijkenis met die van de 'latere' Anton Constandse. Het gaat bij de laatste om een 'reformistische' of ook wel 'pragmatische' visie aangaande het anarchisme. Constandse heeft daarvoor echter moeten breken met een eerder door hem aangehangen visie wat de realiseerbaarheid van het anarchisme betreft. Je zou kunnen zeggen dat Constandse eerst door het dal van de teleurstelling moest: het bewust meemaken van de ondergang van de Spaanse sociale revolutie van 1936-1937. Van zo'n 'breuklijn' is bij Fugler geen sprake.
Als Fugler in zijn toevoeging bij de Spaanse heruitgave van zijn brochure in 2000 over een 'pessimistische schouw' schrijft, dan richt zijn pessimisme zich op de kansen van slagen: het anarchisme laat zich niet in één klap door een anarchistische beweging realiseren. De complexiteit van de hedendaagse maatschappijen en de mondiale ontwikkeling van het kapitalisme laten geen optimisme toe wat de realiseerbaarheid van een libertaire maatschappij aangaat. Maar dat betekent niet dat men bij de pakken moet neerzitten. Er blijft de noodzakelijkheid en de mogelijkheid van verzet en van het opzetten 'verzetsbewegingen'. Die moeten verbindingen aangaan met sociale bewegingen. Anarchisten zullen daarin plaatsen moeten verwerven om zo hun opvattingen te laten postvatten. Dat kan er toe bijdragen, zo liet Fugler mij nog eens met nadruk weten, dat in ieder geval in de sociale bewegingen libertaire visies worden uitgewerkt.
Een allesomvattende revolutie in de huidige omstandigheden is een illusoire verwachting, maar dat behoeft anarchisten dus niet te weerhouden van politieke activiteiten op het terrein van ethiek en filosofie, kunst en cultuur, alsmede van acties tot verbetering van verhoudingen in het gezin, op de school en in de bedrijven. Zo vat Hans Ramaer de visie van Anton Constandse samen (zie *De AS* 158). Het opmerkelijke is dat de visies van Fugler en van Constandse samenvallen, hoewel ze vanuit heel verschillende ervaringenswerelden zijn geformuleerd. (ThH)

Zie voor enkele andere teksten van René Fugler: http://raforum.info/mot.php3?id_mot=3724

HARD RAIN 4

Waaraan dacht Bob Dylan toen hij in 1963 de song *A Hard Rain's A-Gonna Fall* schreef? Hij zingt over droevige bossen en dode oceanen. Het lijkt wel alsof Dylan, bijna een halve eeuw geleden, met zijn apocalyptische lied de toekomst schetste. De Britse fotograaf Mark Edwards bouwde een tentoonstelling rond deze song. Hiervoor reisde hij door meer dan 150 landen en fotografeerde hoe mensheid en natuur frontaal met elkaar botsen. De tentoonstelling Hard Rain is het resultaat ervan. Botanische tuinen in Stockholm en in Brussel steunen het project. Meer info: www.hardrainproject.com

Nogal wat redactieleden van *De AS*, zo zal het de trouwe lezer(es) duidelijk zijn, lopen niet over van sympathie voor de Socialistische Partij (SP). We herinneren aan de tijd dat voormalig redacteur Cees Bronsveld in zijn rubriek 'Bladeren' regelmatig de kachel aanmaakte met de (toen nog) maoïstische sekte. Het was de tijd dat de SP zich nimmer aansloot bij algemene actiecomité's of andere linkse koepelorganisaties, maar steevast haar eigen mantelorganisaties oprichtte. De SP wilde immers hoe dan ook te allen tijde de gang van zaken op het actiefront bepalen.
De hedendaagse SP is weliswaar groot gegroeid maar heeft nog steeds een leninistische partijstructuur met Jan Marijnissen als geen tegenspraak duldende leider. Zonder twijfel is ze de ooit beoogde massapartij geworden, maar dan wel een populistische en niet een proletarische. En dat populisme impliceert kennelijk dat je principiële kritiek op koningshuis en Navo inslikt.
Het was wel vermakelijk dat afgelopen zomer de rollen eens waren omgedraaid. De SP, zo gewend aan het continu spuien van kritische meningen die veelal aansluiten op menig onderbuikgevoel, was plotseling zelf onderwerp van kritiek in de media.
Het begon met een artikel in *NRC Handelsblad* (16 juli 2007) van Gerrit Voerman van het Documentatiecentrum Nederlandse Politieke Partijen in Groningen. Hij memoreerde dat de publicatie van een kritisch stuk in het partijblad *Tribune* over 'de affaire Yildirim' door de SP-top was verhinderd en dat de schrijfster ervan – redacteur Elma Verhey – was geschorst. Yildirim is Overijssels SP-statenlid die door voorkeurstemmen in de eerste kamer dreigde te komen.
Yildirim – van Turkse origine – kreeg steun van diverse raads- en statenleden van de SP, maar werd niettemin uit de partij gezet. Hij is nu verder gegaan onder de naam Solidare (esperanto voor sdolidariteit). Eerder verklaarde hij dat hij in de geest van de 'oude SP', dus tegen de monarchie en de Navo, politiek wil bedrijven. Maar – hoop ik – ook op een intern democratischer manier dan die 'oude SP'.
Het was allemaal niet zo naar de zin van Marijnissen en de andere SP-dinosaurussen die de lange mars door de instituties sinds de jaren zeventig hebben meegemaakt. Voerman legde bloot hoe gesloten de SP is en hoe hiërarchisch haar organisatiestructuur. Dat was een schop tegen het zere been van de SP-top die verbeten om zich heen sloeg, wat de zaak natuurlijk alleen maar erger maakte. Want wat bleek? Censuur is de gewoonste zaak van de wereld binnen de SP. Misschien spant senator Anja Meulenbelt wel de kroon (*De Volkskrant* 31 juli 2007). Alles wat haar onwelgevallig is, veegt ze van haar weblog.
Het Gelderse SP-statenlid Toine van Bergen (in een vorig politiek leven raadslid in Nijmegen voor De Groenen) voerde al vele maanden actie voor méér democratie in de SP en legde bovendien de vinger op een nog gevoeliger plek: oudstatenleden en raadsleden van de SP maken net zo goed gebruik van soms riante wachtgeldregelingen als andere politici, niettegenstaande dat de SP zich jaar in jaar uit fel keert tegen 'douceurtjes uit de schatkist'.
Terwijl het binnen de SP steeds heftiger rommelde (zo is er onder meer een intern comité Democratisering opgericht om het 'bureaucratisch-centralisme' in de partijtop te bestrijden) kwam het gerenommeerde weekblad

Binnenlands Bestuur (31 augustus 2007) met een aanval van hoogleraar Douwe Jan Elzinga op de afdrachtconstructie van de SP. Volksvertegenwoordigers van de SP staan een groot deel van hun vergoeding af aan de partij. Nu zijn er meer politieke partijen die een financiële bijdrage vragen van hun vertegenwoordigers, maar nergens, aldus Elzinga, is het zo ondoorzichtig als bij de SP. Bovendien is het maar de vraag of de gebruikte methode, waarbij de vergoedingen via een cessie-overeenkomst rechtstreeks van de overheid naar de SP-kas vloeien, wel binnen de wettelijke kaders valt.
In naam immers is de afdracht vrijwillig, in de praktijk echter moet iedere SP-er bij zijn of haar kandidaatstelling daarvoor tekenen, en dat staat weer op gespannen voet met de grondwettelijke zuiverheid dat niemand iets doet of laat in ruil voor zijn of haar positie als volksvertegenwoordiger.
Daarop liet minister Ter Horst (PvdA) van Binnenlandse Zaken weten dat zij deze methode wil verbieden. Ze laat uitzoeken of het in strijd is met de wet, en als dat niet zo is, dan wil zij de wet aanpassen. Marijnissen reageerde hierop furieus met de opmerking dat de PvdA een complot tegen de SP smeedt.
Tezelfdertijd stapte Mary Mossel, al zeven jaar raadslid voor de SP in de gemeenteraad van Utrecht uit de partij. Ze vindt dat er grof met mensen wordt omgegaan in de partij. Doet een nieuweling een voorstel, dan zegt een oudgediende SP'er met aanzien: als je er zo over denkt, hoor je hier niet thuis. Zo'n autoritaire benadering is beklemmend.' (*De Volkskrant* 10 oktober 2007). Ook Van Bergen heeft ondertussen de SP (gedwongen) verlaten. Sinds de laatste gemeenteraadsverkiezingen heeft zeven procent van de nieuwgekozen SP-raadsleden zijn zetel al weer ter beschikking gesteld, is voor zich zelf begonnen of heeft zich aangesloten bij een lokale partij. Een onthullend vraaggesprek met Marijnissen in *NRC Handelsblad* (24/25 november 2007).

En dan ander nieuws. Maar eerst een opmerking. Het valt op dat in deze rubriek allerlei onderwerpen, zoals het door de PvdA gefnuikte referendum over de Europese grondwet, de farce van het burgemeestersreferendum in Utrecht, de naieve presentatie van het WRR-rapport over de Nederlandse identiteit door prinses Maxima, en de lotgevallen van ex-moslims Jami en Hirsi Ali ontbreken. Niet zozeer vanwege de onverbiddelijke deadline voor deze rubriek, als wel omdat de weinige linkse bladen die nog verschijnen hun frequentie vanwege noodzakelijke kostenbesparing hebben moeten verlagen. Het duurt dus domweg maanden voordat de gedecimeerde linkse pers iets ergens van kan vinden!
Allereerst dan de vrijdenkers (www.devrijegedachte.nl). Het bestuur van De Vrije Gedachte deed vorig jaar niet zo'n gelukkige keuze met de jaarlijke Anton Constandselezing, zo berichtte ik in de vorige aflevering. Voor de lezing van spetember 2007 leek de keuze opnieuw wat controversieel. Elsbeth Etty, jarenlang redacteur van het communistische dagblad *De Waarheid*, keerde rijkelijk laat het partijcommunisme de rug toe (zie boekbesprekingen De AS 94) en oud-AS-redacteur Boudewijn Chorus, nu hoofdredacteur van *De Humanist*, liet dan ook in de wandelgangen weten dat Etty ooit Constandse beschuldigd had een antisemiet en een agent-provocateur te zijn. Zou Anton zich nu niet in zijn graf omdraaien?
Maar het viel puntje bij paaltje mee. Etty had een goed verhaal over secularisatie, vrijzinnigheid en feminisme. Ze wees onder meer op de spagaat waarin de PvdA zich bevindt: altijd al heeft de sociaaldemocratie niet kunnen kiezen tussen het bestrijden van de kerk (nu de moskee) en het winnen van de zieltjes van gelovigen. En Etty eindigde haar betoog met een verwijzing naar Louis Paul Boon ('Schop de mensen tot zij een geweten krijgen') met de woorden: 'Leef en laat leven en schop alleen genadeloos hard terug wanneer anderen jou hun geweten, geloof of overtuiging willen opleggen.'
Nu maar hopen dat Wilders dit verhaal in een van de komende nummers van *De Vrijdenker* zal lezen!'
Dit verenigingsblad is na een dip van enkele jaren, waarin neoconservatieve Verlichtingsfundamentalisten grotendeels de dienst uitmaakten, min of meer terug op de links-libertaire positie die het vanouds innam. En dat heeft de kwaliteit wel degelijk goed gedaan. In de nummers 5 en 6/2007 onder andere een verhaal over de collaboratie van de katholieke kerk met ultrarechts in de afgelopen eeuw en in nummer 7 veel lezenswaardige artikelen en commentaren, waarvan ik slechts die van Paul Cliteur over de oorsprong van het atheïsme en van Jan Bontje over de Constantijn-tentoonstelling in Trier noem.
Aardig is ook dat de liefhebber sinds kort zonder god kan wandelen. Op 12 oktober ging in Amsterdam de eerste vrijdenkerswandeling langs memorabele locaties, zoals het Multatuli-huis van start. Meer hierover op de website van de vrijdenkers.
In *Vredeskoerier 't Kan Anders* nr. 4 (www.vredesbeweging.nl) een bericht dat illustreert wat ik hiervoor schreef. De vredesclub Pais nam het initiatief om tien Nederlandse vredesorganisaties bijeen te brengen teneinde de diverse bladen van die organisaties te bundelen tot een nieuw kwartaalblad dat waarschijnlijk Vredesmagazine zal gaan heten. Het nulnummer dat afgelopen voorjaar verscheen werd positief ontvangen. Verder in dit blad aandacht voor een opmerkelijk geluid in de overwegend geweldloze vredesbeweging in Nederland. Het betreft een boek van Peter Gelderloos, uitgebracht door South End Press (ISBN 978-0-89608-772-9). In dit *How Nonviolence protects the State* verdedigt Gelderloos het standpunt dat geweldloosheid inefficient en weinig succesvol is als actiemethode.
Eric Krebbers is de auteur van een artikel in *De Fabel van de Illegaal* nr 85/86 (www.defabel.nl) over Anton Mussert en zijn nationaal-socialistische beweging (1931-1945). Dit naar aanleiding van een recente publicatie van historiscus Chris van der Heijden over de onderduik van tien joden bij enkele NSBers. Zoiets is waard te memoreren, maar mag geen invloed hebben op de veroordeling van de NSB-leider en zijn aanhang wegens collaboratie in de Tweede Wereldoorlog. En dat is de indruk die Van der Heijden opnieuw wekt. Eerder al was dat het geval in zijn vergoeilijkende geschiedschrijving over 1940-45 *Grijs Verleden* (zie *De AS* 137). Krebbers zegt terecht dat 'de NSB helemaal niet meeviel'.
Verder in dit nummer komt aan de orde dat naieve gemeentebesturen soms subsidie verlenen aan bijeenkomsten van de Turkse Grijze Wolven. Door het optreden van muziekgroepen en het zwaaien met Ottomaanse vlaggen zou het dan gaan om onschuldige culturele evenementen. Maar de Grijze Woven zijn natuurlijk uiterst rechtse nationalisten, die zich fel keren tegen joden, Koerden en de VS.
Wat betreft die anti-VS-stemming meldt *NRC Handelsblad* (11oktober 2007) dat vier van de vijf Turken anti-Amerikaans zijn. De woede is nog vergroot vanwege de veroordeling van de Armeense genocide (1915-1917) door het Amerikaanse Huis van Afgevaardigden. De krant bericht ook dat de film 'Vallei van de wolven' momenteel een kaskraker is in Turkije. De koene Turkse hoofdrolspeler steekt onder luid applaus van de bioscoopgangers de akelige Sam (Uncle Sam) een dolk in het hart.
Over de achtergronden van het Turkse ultranationalisme en de moord op de journalist Hrant Dink, die de Armeense genocide weigerde te ontkennen, wordt ook ingegaan in een artikel in *De Helling* van lente 2007 (www.dehelling.net). Dit kwartaalblad voor linkse politiek wordt uitgegeven door het Wetenschappelijk Bureau van GroenLinks en is één van de beste bladen in zijn soort. Het afgelopen jaar bevatte De Helling veel discussiebijdragen over de politieke koers van GroenLinks. In het eerder genoemde artikel staat artikel 301 van het Turkse Wetboek van Strafrecht centraal. Dit artikel stelt belediging van de nationale identiteit strafbaar. Vandaar dat het in Turkije de gewoonte is om te spre-

ken over de *zogenaamde* Armeense genocide!
Kleintje Muurkrant nr 426 (www.stelling.nl/kleintje) besteedt aandacht aan de canon van Nederland. Die moet het wezen aanduiden van wat we nu onder de noemer Nederland verstaan. De canon bestaat uit zo'n vijftig teksten van hunebedden tot euro. Daartussen hebben we Floris en Willem van Oranje, de statenbijbel enzovoorts. Maar er is natuurlijk ook een andere geschiedeniscanon denkbaar met bijvoorbeeld de wederdopers, de Bataafse Revolutie, Domela Nieuwenhuis en de kraakbeweging.
In het Engelse anarchistische blad *Freedom* (www.freedompress.org.uk) is de afgelopen tijd veelvuldig bericht over John Bowden die momenteel in isolatie in een Schotse gevangenis zit. Bowden is geen lieverdje, maar omdat hij het einde van zijn straf nadert mocht hij in een open inrichting verblijven. Daar kwam hij in contact met vrijwilligers van ABC (Anarchist Black Cross) en toen was de beer los. Prompt werd hij als staatsgevaarlijk revolutionair in de boeien gesloten. In Engeland en Schotland zijn allerlei acties gevoerd: demonstraties, sit-ins, ingezonden brieven in de kranten, enzovoorts, dat alles onder het motto 'Hands off John Bowden'.
In *Freedom* nr 16 wordt bericht over een nieuwe Bakoeninbiografie (Mark Leier, *Bakunin, the creative passion*) die veel lof krijgt toegezwaaid. Een inleidend artikel over Bakoenin en Kropotkin trof ik aan in *De Groene Amsterdammer* (13 juli 2007). Auteur Rob Hartmans heeft meer op met Kropotkin dan met Bakoenin, die hij een apocalyptische mysticus noemt. Ook ziet hij Bakoenin als een negentiende eeuwse Ché Guevara, een opvatting die doet denken aan wat Anton Constandse schreef in het Bakoeninnummer van De AS (nr 21/22).

Tot slot. In de *Catholic Worker Nieuwsbrief* van zomer 2007 las ik het verslag van een bijeenkomst die door deze christenanarchisten was georganiseerd. Op die bijeenkomst waren deelnemers uit Nederland, Duitsland. Engeland en de VS aanwezig, die vier dagen discussieerden over anarchisme. Er waren vier workshops. De eerste ging over het begrip anarchisme. Daarbij tekenden zich twee stromingen af: de ene groep wilde principieel niet stemmen, de andere koos voor verbetering van het democratische systeem en ging daarom wel stemmen, vooral om extreemrechts tegen te houden. De vierde workshop was misschien de meest interessante. Middels een rollenspel verkenden de deelnemers de mogelijkheden om in een anarchistische samenleving om te gaan met mensen die schadelijk gedrag vertonen, zoals de pooier, de fundamentalistische moslima en de bio-industriële boer. Meer info: <http://www.antenna.nl/noelhuis>www.antenna.nl/noelhuis
Hans Ramaer

UIT HET LAND VAN PROUDHON 5

Het lijkt in menig opzicht zo alsof Frankrijk in de zomer dicht gaat, op de toerisme-industrie en de hypermarchés na, natuurlijk. Het eerste geldt ook voor het anarchistische weekblad *Le Monde libertaire* dat, om de zomerperiode door te komen, een 'bijzonder nummer' uitgeeft (dit bestrijkt de maanden juli t/m september).
In dit geval sprong het Franse dagblad *Le Monde* in een gat met haar zaterdagbijlagen in de maand juli. Vier achtereenvolgende weken verscheen die krant die met een uitgebreide, historische (foto-)reportage over de Spaanse burgeroorlog, te weten: 1936, de staatsgreep; 1937, het conflict; 1938, laatste stormloop; en tenslotte 1939, ballingschap en onderdrukking (zie de bijlagen *Le Monde 2* van 7, 14, 21 en 28 juli 2007).

Over *Le Monde libertaire* valt nu niet veel te melden. Naast het al genoemde bijzondere nummer (nr. 32), verschenen in de hier behandelde periode de nummers 1485 t/m 1488. De politieke actualiteit in binnen- en buitenland wordt becommentarieerd en één enkel thema, 'huisvesting', wordt van verschillende kanten belicht, zoals daar zijn: de daklozen-problematiek, de Franse concentratiekampen in Frankrijk tijdens de Tweede Wereldoorlog en het gevangenissysteem… (zie het bijzondere nummer 32).
In het eerste nummer na de zomervakantie treft men nog een vervolg op het thema 'huisvesting' aan, namelijk een handleiding voor het kraken. Het is een vrije vertaling van het handboek over kraken van de New Yorkse krakersbeweging, *Overleven zonder huren*. Daarin vindt men veel voor de handliggende tips. Mij viel daarbij het tamelijk hoge 'rechtsgehalte' van de handleiding op. 'Regels opstellen is onontbeerlijk', lees ik. Wel zeker, het zijn regels waarover men met elkaar heeft gesproken en men heeft ze gezamenlijk vastgesteld. Aangeraden wordt ze op te schrijven, want als het erop aan komt is het menselijk geheugen kort (zie p. 13-17).
Kort van memorie zijn, dat komt vaker voor, met name in de politiek. Het sociaal-democratische kamp heeft nog niet het veld geruimd, zoals hier in Frankrijk, of het rechtse kamp krijgt van haar verweten dat het in het land niet goed gaat. Wie heeft dat echter allemaal voorbereid? De criticus Louis Janover zet dat nog eens op een rijtje in *Le Monde libertaire* (nummer 1488): vanaf 1983 tot 2002 zijn het de 'linkse' regeringen (met mannen als de president Mitterand en regeringsleider Jospin) die alles doen om 'rechtse' markt en concurrentieconforme ideeën handen en voeten te geven. 'Rechts' (Sarkozy; vlijend soms 'Sarko' en pesterig soms Tsarkozy genoemd) maakt gewoon het karwei af. Heeft de verloren socialistische presidentskandidate Ségolène Royal inmiddels niet zelf gezegd: 'Het marktdenken is ons net zo vertrouwd als de lucht die wij inademen en het water dat we drinken'. Dit citaat is te lezen in het stuk getiteld 'Het tijdperk van de restauratie' in: *Le Monde diplomatique* (in dit geval de tweemaandelijkse aflevering nr. 95, oktober-november 2007, p. 4).

Vertolkte de hierboven aangehaalde Louis Janover een scherpe kritiek op de sociaaldemocratie, een lovend geluid komt uit Engeland. Daarvoor heeft *Le Monde 2* (zie de zaterdagbijlage van 6 oktober 2007) de Engelse socioloog Anthony Giddens geïnterviewd. Deze Giddens heeft via de onlangs teruggetreden Tony Blair bijgedragen tot de installatie van 'New Labor'. Dat heeft als een 'nieuw rechts' uitgepakt. Allerhande zaken waarvoor arbeidersstrijd is geleverd, moeten worden (en zijn inmiddels) opgeofferd (zoals verlaging of afschaffing van uitkeringen; verlaging van lonen; verlenging van de arbeidsduur – zowel van de werkweek als van het bereiken van de pensioengerechtigde leeftijd).
Ook Giddens ziet geen verschil meer tussen 'links' of 'rechts', althans hij heeft het afgeschud en spreekt eigenlijk alleen nog van 'modern' en 'verleden'. Markeconomie, concurrentie, dat wil zeggen alles waarvan enkelen rijker worden en velen niet beter, is 'modern'. Uit het interview spreekt dat zowat alles wat Frankrijk zo aardig en leefbaar maakt, opgeofferd moet worden, ja voor wat, verdomme…, voor de verdere realisatie van de *onzekerheidsmaatschappij* zeker.

De onzekerheidsmaatschappij betreft een maatschappij waarin onzekerheid is gegeneraliseerd, met name op het economische vlak. Dit betekent vooral op het vlak van 'baan' en 'salaris'. Het is niet meer zeker dat men daar morgen nog over beschikt. Dit betekent dat men niet weet of men morgen nog de huur, premies en allerlei aflossingsgevoelige financiële zaken kan betalen. In het heersende neoliberale kapitalistische stelsel heet het, dat die onzekerheid mensen scherp houdt. *Le Monde* (van 10 augustus 2007) schreef daar over. Dit heet dus 'moderniteit'!
Iets dat daar ver vanaf staat, want iets uit het

verleden, zo lijkt, is het antimilitarisme. Dit is kennelijk zo ver weggezakt, dat de uitgeverij *L'En Dehors* een brochure over het onderwerp heeft uitgegeven. Deze brochure bevat de herdruk van een aantal artikelen over het antimilitarisme, eerder gepubliceerd in *Défense de l'homme*, in de jaren 1963, 1964. Die artikelen zijn van de hand van Pierre-Valentin Berthier, een bekende van Louis Lecoin.

Lecoin was een grootheid in de wereld van de Franse antimilitaristen. Hij zat zelf wegens militaire dienstweigering vele jaren in de gevangenis. In de zeventig jaar oud ging hij, begin zestiger jaren van de vorige eeuw, in hongerstaking voor de invoering van een dienstweigeringswet (en voor de vrijlating van de om en nabij 125 jongens die jaarlijks wegens dienstweigering in de gevangenis zaten). Het was generaal De Gaulle persoonlijk, toenmalig president van Frankrijk, die met Lecoin tot een akkoord kwam: Lecoin zou stoppen met de hongerstaking en De Gaulle zou een dienstweigeringswet (laten) invoeren waardoor enkele maanden nadien alle jongens zouden vrij komen. Aldus geschiedde.

Hein van Wijk, PSP-er die in de jaren zestig ook voor die partij in de Eerste Kamer zat, tevens advocaat van menig Nederlandse dienstweigeraar, schreef toentertijd veel over die Franse antimilitaristische strijd in het blad *Vredesactie* van de radicaal-pacifistische ANVA. En nu deze brochure onder de titel *L'antimilitarisme libertaire* (Het libertaire antimilitarisme) (Les Éditios de l'En Dehors, Rimogne, 2006). Ik was benieuwd, maar de brochure valt tegen.

In de eerste plaats heb ik er niets specifiek *libertairs* in kunnen ontdekken en in de tweede plaats ontbreekt een *theoretische* beschouwing over het antimilitarisme. Is de brochure dan misschien van *praktisch* nut? Ik zou niet weten welk. Misschien komt dit door het type discussie dat wordt uitgemolken: namelijk die met de Jehova-getuigen. Zij waren het vooral die de gevangenis in gingen en zij betoonden zich kennelijk wat ondankbaar voor wat in dat geval Lecoin voor hen had klaar gebokst. Of dat de uitgave van de brochure rechtvaardigt?

Thom Holterman

BLADSPIEGEL 24

In een eerdere Bladspiegel schreef ik al over Youtube. Iedereen kan hierop vrijelijk zijn/haar filmpjes plaatsen, iets wat anarchisten mogelijk aanspreekt. *A-Infos* (http: //ainfos.ca/cgi-bin/mailman/listinfo/a-infos-en) plaatste op 4 november het bericht dat het anarchistische videocollectief A-films twee korte films heeft uitgebracht. A-films verzorgt videoworkshops in Palestina en Libanon.

De twee filmpjes gaan over het vluchtelingenkamp Nahr al-Bared in Libanon. Tijdens gevechten tussen het Libanese leger en Fathal-Islam werden de bewoners verdreven uit de kampen, die daarna in puin werden gelegd. *Tragedy without Borders* (deel 1 http://youtube.com/watch?v=neZymKLzFAU, deel 2 http://www.youtube.com/watch?v=q98Nxy61yQM) is tijdens een videoworkshop gemaakt door vluchtelingen uit het kamp. *Homeless in Shatila* is een korte video gemaakt door hen die in het kamp Shatila belandden (http://www.youtube.com/watch?v=arhq_1u1VBU).

Op de website van het collectief (http://a-films.blogspot.com) vind je meer video's uit Libanon and Palestina.

Internet is een onuitputtelijke bron van informatie. Anarchisten kunnen, meldt *A-Infos* op 22 oktober, op http://www.ainfos.ca/07/oct/ainfos00278.html de verslagen lezen van het Internationale Anarchistische Congres dat van 26 tot 31 augustus 1907 werd gehouden in Amsterdam. *Dibattito sul sindacalismo: Atti del Congresso Internazionale anarchico di Amsterdam* (1907), samengesteld door Maurizio Antonioli, is mogelijk het meest complete verslag ervan en is nu in het Engels vertaald.

Maar ook op papier is er nog veel interessants te vinden. De lente 2007 uitgave van *Vrijbuiter* – woelblad voor staatlozen, goddelozen en have(n)lozen – werd in de vorige AS summier genoemd. Ik wil alsnog wijzen op een mooi bericht: 'Italiaanse bakker rolt McDonald's op'. "Al enkele jaren heeft hij er voor gevochten, maar nu heeft Luigi Digesu zijn slag thuis gehaald. De bakker uit het Italiaanse Altamura (65.000 inwoners) is er in geslaagd fastfood-gigant McDonald's uit zijn stad te bonjouren. Zijn wapen? "Een gezond Altamura-panini", triomfeert hij. (…) "Wij hebben nooit campagne gevoerd tegen McDonald's. (…) Iedereen eet toch wat hij wil. Wij hebben de Altamurianen alleen op gewezen dat zij wat fierder mochten zijn op hun tradities en historische eetcultuur." Terwijl Digesu extra personeel moest aanwerven om de vraag te kunnen volgen, werd het rijtje wachtenden bij McDonald's almaar kleiner.'

De Groene Amsterdammer gaat op 3 juli 2007 in 'Een isme, twee werelden' in op de personen Bakoenin en Kropotkin. 'Bakoenin en Kropotkin deelden dezelfde anarchistische idealen, maar niet de manier waarop die verwezenlijkt moesten worden. Ze hebben elkaar nooit ontmoet. (…) In zijn nog altijd leesbare *Anarchism* (1963) schrijft George Woodcock dat het feit dat Kropotkin en Bakoenin elkaar nooit hebben ontmoet, eigenlijk veelzeggend is. Beide mannen leken dan qua achtergrond en overtuiging wel op elkaar, qua persoonlijkheid en ideeën over de manier waarop hun ideaal gerealiseerd moest worden verschilden ze dag en nacht. Bakoenin was een apocalyptische mysticus, die door "oceanen van bloed en vuur" wilde waden en niet alleen operagebouwen in de fik wilde steken maar de gehele westerse cultuur. (…) Kropotktin (…) was daarentegen in de ogen van veel tijdgenoten de zachtmoedigheid zelve. (…) Anders dan voor Bakoenin was de maatschappelijke revolutie voor hem geen buskruit, petroleum en pure wilskracht. Kropotkin zag haar meer als een natuurlijk proces, als logische mobilisatie van positieve krachten en "wederkerige hulp". (…) En wie tegenwoordig om zich heen kijkt, ziet nu weer heel andere types die proberen de gehate westerse cultuur te doen overstromen in "oceanen van bloed en vuur". De heilige oorlog in dienst van "de mensheid" heeft plaatsgemaakt voor de jihad. Het valt te hopen dat ook in deze kringen enkele Kropotkins opstaan. Misschien zullen ook zij naïef blijken, misschien komt er ook van hun hooggetemde idealen niet veel terecht, maar elke terrorist die ze op andere gedachten brengen, is er één.'

Het zomernummer van *Buiten de Orde* is opmerkelijk dun, en bevat een in mijn ogen bizar artikel 'Alles wat je ooit wilde weten over zelf wiet kweken', in de rubriek 'Tegencultuur en zelfvoorziening'. Ik waan me in de jaren zeventig, maar zie niet in wat wietteelt met idealisme in de praktijk te maken heeft In dit nummer een aankondiging van het (inmiddels voorbije) Anarchisme-en Verzet festival, dat een tweeledig doel had: anarchisme als thema voor de Wageningse bevolking onder de aandacht te brengen en een plaats te bieden voor anarchisten om zich te verenigen en te discussiëren over thema's rondom anarchisme. Op www.anarchismefestival.nl zocht ik naar een verslag, maar vond het (nog) niet.

Afsluitend *NRC Handelsblad*. Op 27 juli 2007 overleed de Amerikaanse psycholoog Albert Ellis, pionier van de cognitieve gedragstherapie: 'Toen Ellis aan zijn werk als therapeut begon, was psychoanalyse de dominante therapeutische stroming. (…) Ellis begon te twijfelen aan deze therapievorm, omdat eindeloos praten volgens hem niet hielp om gewoontegedrag en –gedachten te veranderen. Dat moesten mensen zelf doen.'

Peter Lanser

BOEKBESPREKINGEN

ALLES KON ANDERS

De titel doet denken aan het in 1991 uitgebrachte *Alles moest anders*, een boek met interviews waarin onder andere voormalig CPN-leden terugblikken (en blozen) op hun vroegere loyaliteiten. Hierover wordt echter in het boek *Alles kon Anders* met geen woord gerept, dus de overeenkomst zal wel op 'louter toeval' berusten. Hoewel het natuurlijk weer niet toevallig is dat 'een verkenning van actierepertoires en protestculturen in de lange jaren zeventig' benadrukt hoe anders het allemaal bleek te kunnen. Het woord 'kon' (in plaats van 'moest') is in deze titel ongetwijfeld niet toevallig gekozen. In dit boek geen spijtoptanten aan het woord, maar betrokken onderzoekers, die zich buigen over de raadselen van ontstaan, groei en verdwijning van protestbewegingen.
Wat meteen opvalt is dat maar liefst vijf van de tien hoofdstukken, over de vrouwenbeweging gaan: Mieke Aerts schrijft over de Vrouwenstaking van 1991, Marian van der Klein over de Vrouwenbond NVV/FNV, Anneke Ribbelink over Man Vrouw Maatschappij, Saskia Poldervaart analyseert op interessante wijze het socialistisch feminisme in Nederland (1970-1989) en Saskia Wieringa, die ook de inleiding van het boek verzorgde, bewerkte een artikel van Maaike Meijer over de radicaal lesbische groep Paarse September. Ik zal maar meteen verklappen dat ik van dat laatstgenoemde artikel het meest genoten heb!
Naast de inleiding van Saskia Wieringa blijven dan nog vier hoofdstukken over: Sjaak van der Velden over de vakbeweging in de jaren 1965-2005, Remco van Diepen over tweespalt in de vredesbeweging in het 'Hollanditis'-tijdperk, Jan Willem Duyvendak over de homobeweging, en over het feit dat zelfs vrolijkheid als actiemiddel benauwend kan zijn, maar 'hoe herkenbaar is de niet eeuwig gaye homoseksueel?'
Tot slot een hoofdstuk over een recenter activistisch initiatief: Kroesje. Ontstaan in 2002, opgericht door Sylvia Stek, die in haar werk op een Haags jongerencrisescentrum na de moord op Pim Fortuyn tijdens de verkiezingscampagnes merkte hoe de spanningen tussen autochtone en allochtone jongeren toenamen. Hierover straks meer.
Bij de bewegingen die in dit boek worden besproken gaat het vooral om protesterende en rebellerende minderheden tegen de machthebbers of tegen de conventies van de meerderheid. Arbeiders willen dat hun wensen serieus genomen worden. Vrouwen, lesbiënnes, homo's willen als volwaardig mens erkend worden, en zo behandeld worden. Jan Willem Duyvendak beschrijft hoe door verdeeldheid binnen de dominante groep emancipatiebewegingen ruimte krijgen en nemen om zich te ontwikkelen. Het zelfbewustzijn groeit, en dit kan resulteren in het omslaan van een slachtofferhouding in trots en vrolijkheid. Een duidelijk voorbeeld is het Amerikaanse 'black is beautifull', maar ook 'be gay', 'liever lesbies' en de vrolijkheid op vrouwenfestivals rond 1980 zijn tekenen van zo'n omslag.
Alles kon anders gaat vooral over actiemethodes. Ben je met een kleine groep dan is het uitdragen van radicaliteit (fel en dwingend, of ludiek en hartveroverend) de beste strategie. Hoe groter de beweging wordt hoe meer stemmen er op zullen gaan om de boodschap te matigen, om samen te werken met politieke partijen en vakbonden, en hoe groter de kans is dat na felle discussies radicale groepen zich afsplitsen – zoals gebeurde (onder andere) in de vredesbeweging.
Zoals gezegd sprong voor mij het artikel van Maaike Meijer over Paarse September eruit. Dit groepje was zoals Meijer zelf schrijft haar tijd ver vooruit. De groep was actief van 1971 tot 1974, en bestond slechts uit drie vrouwen, behalve Maaike Meijer zelf waren dat Stephanie de Voogd en Noor van Crevel. Ze hebben veel vrouwen geïnspireerd tot 'uit de kast komen'; het ging er echter niet om (anders dan vaak gedacht wordt) dat alle vrouwen lesbisch 'moesten' worden, het ging erom de heterovanzelfsprekendheid aan de kaak te stellen. 'Vrouwen worden door de heteronorm gedwongen hun belangrijkste relaties te beperken tot leden van de kaste die hen onderdrukt, en weerhouden van relaties met medevrouwen. In dit licht bezien is de heteronorm niet zozeer een seksuele norm, als wel een middel tot instandhouding van de machtsrelaties tussen de seksen', schreef Stephanie de Voogd in *Paarse September* nummer 3 van 1973. Ook heerlijk om te lezen vond ik dit: 'Onze analytische manier van discussiëren wekte weerstand op, evenals het feit dat we geen behoefte hadden aan 'aanhang' of 'leden'. Als anderen iets vonden moesten ze zelf maar een blaadje beginnen of een feministisch werkverband oprichten.' Na een aantal jaren hief de groep zich op en gingen de drie elk hun eigen actieve weg. Hoe klein ook, hun invloed was niet gering. Een aantal jaren later verklaarde zelfs de ABOP zich tegen gedwongen heteroseksualiteit.
De in het laatste hoofdstuk beschreven antiracistische groep Kroesje wil een smeltkroes zijn, probeert mensen met elkaar te verbinden, met name jongeren. Op Loesje lijkt alleen het middel: affiches met korte, pakkende, kritische maar niet venijnige zinnetjes ('asielzoekers nu echt in het Verdonkhoekje'). Anders dan bij de andere in dit boek beschreven bewegingen gaat het hier niet om het vinden van een eigen identiteit en je van daaruit trots en vrolijk afzetten tegen de machthebbers of de brave burgers. Het gaat hier om het vermogen je in de identiteit van een ander te kunnen verplaatsen. Deze 'methode' is interessant en hoopgevend, zeker omdat Kroesje een allesbehalve brave of zweverige uitstraling heeft. Alles kon anders? Ja, en het kan nog steeds!
Wat opvalt, juist doordat er zoveel over de vrouwenbeweging in dit boek staat, is dat er niets in dit boek te vinden is over de vele activiteiten van anarca- (of zoals in die tijd normaal was: anarka-) feministen. Door dit boek wordt daarmee toch weer duidelijk hoe kleine radicale groepjes uit de geschreven geschiedenis dreigen te verdwijnen. Maar ondanks dit gemis is het een zeer lezenswaardig boek, waarvan ik overigens de hoofdstukken die geschreven werden door direct betrokkenen prettiger geschreven vond dan de hoofdstukken (vooral in het begin van het boek) waar een meer sociologische afstand bewaard werd. (RW)
Marian van der Klein & Saskia Wieringa (red.), Alles kon anders. Protestrepertoires in Nederland, 1965-2005. Uitgeverij Aksant, Amsterdam 2006. 184 pag., geïll. 17,50 euro.

DE AUTONOME MENS

Een handvol politieke waarden doet er in onze samenleving echt toe. Met vrijheid, gelijkheid, broederschap of solidariteit en rechtvaardigheid heb je waarschijnlijk al de belangrijkste genoemd. Voeg daar menselijke waardigheid, redelijkheid, zedelijkheid, zekerheid, zelfstandigheid en verantwoordelijkheid aan toe en de reeks is wel ongeveer compleet. Veel meer begrippen heb je in de politiek niet nodig om te zeggen wat je wil, en wat niet. Natuurlijk is de interpretatie van de een niet die van de ander. Maar hoe verschillend de politieke opvattingen ook zijn, ook de extreme politieke varianten blijven herkenbaar juist doordat ze interpretaties zijn van bekende waarden.
Dat lijkt tamelijk vanzelfsprekend. Maar juist de boeken die zich concentreren op één bepaalde waarde, bewijzen telkens weer dat je met de ene politieke waarde onvermijdelijk een hele reeks andere binnenhaalt. Wie zich helemaal wil concentreren op vrijheid zal noodgedwongen ingaan op de betekenissen van gelijkheid of rechtvaardigheid. Hetzelfde gaat op voor solidariteit: dat is een schitterend onderwerp voor beschouwingen, maar zonder aandacht voor de spanning tussen solidariteit, vrijheid en autonomie is een analyse van solidariteit tot mislukken gedoemd.
Ook *De autonome mens. Nieuwe visies op gemeenschappelijkheid* laat weer zien dat alleen vanuit zo'n breed perspectief de waarde autonomie diepte krijgt. Het boek is het werk van een groep auteurs die voor het merendeel een achtergrond hebben in GroenLinks en het Humanistisch Verbond. Het initiatief

is afkomstig van het Humanistisch Verbond, in 2006 zestig jaar oud geworden en mede daarom bereid autonomie, 'een van de meest fundamentele uitgangspunten en idealen van het humanisme', zoals de inleiding constateert, in het middelpunt te plaatsen.

De bundel bevat een bijdrage van Femke Halsema, de fractieleider van GroenLinks, en Bart Snels, directeur van het wetenschappelijk bureau van GroenLinks. Ze gaan voort op de weg die ze onlangs zijn ingeslagen, een poging de politieke koers van hun partij duidelijker te plaatsen in de traditie van het liberalisme. Twee jaar gelden was vrijheid het begrip waarmee ze zich een weg baanden in die richting, en hun beschouwing over autonomie doet opnieuw een krachtig beroep op dat concept. Een andere bijdrage is mede van de hand van Evelien Tonkens, senator voor GL en hoogleraar Actief Burgerschap. Voor het Humanistisch verbond treden op mensen als Harry Kunneman, Joep Dohmen, Koo van der Wal en Paul Cliteur, allen gerenommeerde intellectuelen. Hoe divers de bijdragen ook zijn, ze leveren een bijdrage aan het publieke debat die een groot publiek verdient.

Vrijwel alle bijdragen hebben een hoog niveau. Het artikel van Rob Buitenweg, getiteld 'Autonomie, vrijheid en sociale ellende', beviel me uiteindelijk het best. Buitenweg begint zijn beschouwing bij het autonomiebegrip, maar ook hij ruilt dat al snel in voor het vrijheidsbegrip. Dat is in zijn ogen veel beter dan autonomie geschikt voor het onderbouwen van een publieke moraal. Zelfstandigheid, zelfverwerkelijking, zelfbepaling of welke andere invulling van autonomie als een 'existentiële waarde' kunnen geen richtinggevend beginsel zijn voor de sociaaleconomische inrichting van de samenleving. In tegenstelling tot autonomie is vrijheid wel een waarde die voor ieder redelijk mens aanvaardbaar is als richtlijn voor een menswaardige samenleving, en onder die noemer zouden humanisten dan ook meer moeten opereren.

Ik vat het nu even kort samen, maar het is de moeite waard de redenering van Buitenweg zelf na te lezen. Het is een verfrissend polemisch verhaal, dat een humanisme laat zien dat niet zelfgenoegzaam wil zijn.

Tezamen geven de auteurs het autonomiebegrip een gedegen, evenwichtige behandeling. Hier is het redelijke deel van de natie aan het woord, zij die niet aan de hysterie ten prooi zijn gevallen. De tijd van het egocentristische autonome individu is wat betreft deze groep intellectuelen nu wel weer voorbij. Niet meer het 'dikke ik' (de term is van Kunneman) moet maatgevend zijn, maar een vorm van autonomie die de één 'radicaal' noemt, de ander 'relationeel' en de derde 'diep', en die ik voor het gemak maar 'sociale autonomie' noem. Daar kan geen echte humanist bezwaar tegen maken.

Maar het boek laat desondanks ook een onbehaaglijk gevoel na. De spanning tussen autonomie en gemeenschappelijkheid is één van de grondmotieven van het anarchistisch denken. Een verwijzing naar de inbreng vanuit die traditie zou toch werkelijk niet mogen ontbreken. Maar dat is helaas ook hier weer het geval, zoals ook al de afgelopen jaren bij boeken over gelijkheid, vrijheid en tolerantie de verwijzingen naar alles wat met anarchisme te maken heeft schaars waren. Dat is eigenlijk het enige minpunt van dit boek. (AB)

Esther Wit e.a. (red.), De autonome mens. Nieuwe visies op gemeenschappelijkheid. SUN, Amsterdam; 2007; 239 pag.; 19,90 euro.

MIDDEN-OOSTEN

Sommige boeken weten mijn kijk op de wereld een ander perspectief te geven. Dat overkwam me onlangs met *Het zijn net mensen – beelden uit het Midden-Oosten* van Joris Luyendijk. Luyendijk was van 1998 tot 2003 Midden-Oosten correspondent voor onder meer het *NRC Handelsblad* en het NOS-journaal. In zijn boek belicht hij de rol van de media en de wijze van berichtgeving over landen uit deze regio.

Luyendijk schrijft dat het voor een (beginnend) correspondent moeilijk is om de diverse kanten die aan het verhaal, aan een gebeurtenis zitten te horen. Onontbeerlijk zijn de persbureaus, die 'de ogen en oren van de wereld' zijn. Luyendijk: 'Nederlandse redacties, en dus ook ik, voeren op de nieuwskeuze van kwaliteitsmedia als *CNN, BBC* en *The New York Times*. Dat deden ze in de veronderstelling dat hun correspondenten de Arabische wereld doorgrondden en overzagen. Maar velen van hen bleken geen Arabisch te kennen, althans niet genoeg om een gesprek te voeren of de tv te volgen.'

Nieuws wordt voor een deel, zo niet voor het overgrote deel gekleurd door de partijen die in het bezit zijn van een goed geoliede prmachine. In het Palestijns-Israëlische conflict laat de Israëlische regering geen middel ongemoeid om journalisten te overtuigen van hun kant van het verhaal. De Palestijnse regering kent zo'n apparaat echter niet.

Daarnaast worden de dissidente geluiden die doorklinken vertolkt door mensenrechtenactivisten, maar: 'Een wetenschapper in de Arabische wereld bleek iets anders dan in het Westen en hetzelfde gold voor mensenrechtenactivisten. Zij hebben een goed salaris, want dat wordt betaald door westerse regeringen, "donoren" in het jargon. (…) De routine waarmee ze oneliners opdienden, hoe ze na één *pleased to meet you* een visitekaartje tevoorschijn haalden zodat ik hun naam en organisatie straks goed zou spellen… (…) Ik vond het ook veelzeggend dat tijdens mijn onderzoek vrijwel geen enkele student mensenrechtenactivisten kende, laat staan steunde – hoe zou ik aankijken tegen een Nederlandse organisatie die wordt gefinancierd door Iran of Saoedi-Arabië? Mijn bedenkingen namen verder toe toen ik hoorde hoe westerse diplomaten lokale mensenrechtenactivisten noemden: *donor darlings*.'

Maar moet je die kritische geluiden dan niet gewoon ergens anders zoeken? 'De coupletten verschillen, maar het refrein is in de Arabische dictaturen hetzelfde: *iedereen is tegen ons*. Dat wordt er bij gewone Arabieren via media en onderwijs vanaf hun jeugd in geramd, dus verwacht niet dat ze pro-westers zijn. Misschien willen ze af van hun dictatuur, maar hun is nooit iets anders verteld dan dat achter de grenzen een nog veel grotere dreiging ligt: het Westen.'

'Nieuws is wat afwijkt van het alledaagse, de uitzondering op de regel', is Luyendijk's adagium. '[Maar] met een onbekende wereld als de Arabische krijg je dan een vertekening. (…). Hoeveel weten Nederlanders van het dagelijks leven in een Arabisch land? (…) En zou het niet schelen als we voortaan spraken van dagbladen *Het Leven* (…) in plaats van Al-Hayat? Niet over de Arabische tv-stations Al-Jazira (…), maar over *Het Eiland* (…)? Misschien zou de angst iets wijken als we zeiden "Toewijding", "De Schare Gods" en "De Basis", in plaats van Hamas, Hezbollah en Al-Qaida.'

Nieuws, vervat in beelden die de wereld overgaan, ze zijn een machtig wapen in de handen van overheden, én van terreurorganisaties. '…van Palestijnen is zelfs bekend dat ze hun kapingen en aanslagen net voor de avondjournaals in Amerika planden, om verzekerd te zijn van de opening.' Televisiebeelden maken meer indruk. 'In Ramallah merkte ik voor het eerst hoe televisie je beeld van de werkelijkheid bepaalt: je weet niet wat je níet te zien krijgt, en wat je wel te zien krijgt maakt veel grotere indruk dan krantenartikelen of radioreportages zouden doen.'

Dat je niet weet wat je niét te zien krijgt, kan niet beter geïllustreerd dan door de voor ons bekende CNN beelden van een menigte woedende Irakezen die in Bagdad een standbeeld van Sadam Hussein omverhaalden. Al-Jazira filmde het gebeuren ook, maar vanuit een uithoek van het plein. Bleek het opeens niet meer om een menigte te gaan, maar om een relatief kleine groep mannen, allemaal rond dezelfde leeftijd. Luyendijk voegt er overigens aan toe dat het in scène is gezet door het Amerikaanse Ministerie van Oorlog. Maar op zijn website (www.jorisluyendijk.nl) schrijft hij achter onder de kop 'Onzin door mij': 'Het was niet het spontane volksfeest dat vooral Amerikaanse en Britse media

ervan maakten, maar vooraf bedacht was het evenmin.' (PL)

Joris Luyendijk, Het zijn net mensen – beelden uit het Midden-Oosten, Podium Amsterdam 2006; 220 pag.; 18,00 euro

LIEVER LUI

'Werk nooit, zei de situationistische filosoof Guy Debord' – zo begint *Liever lui*, een opmerkelijk opruiend boekje geschreven door Corinne Maier (oorspronkelijke titel Bonjour paresse). 'Hoor toe,' staat verderop te lezen, 'leen mij uw oor, middenkader van de grote ondernemingen! Dit provocerende boek wil jullie demoraliseren, in die zin dat het jullie van je moraal wil afhelpen. Het zal je leren om gebruik te maken van de onderneming waar je in dienst bent, en die tot nu toe gebruik heeft gemaakt van jóú. Het legt je uit waarom het in je eigen belang is om zo weinig mogelijk uit te voeren, en hoe je het systeem van binnenuit kunt laten vastlopen zonder dat het opvalt.'

Corinne Maier is een Franse econome en psychoanalytica, met een deeltijdbaan bij een groot bedrijf. Door dit boek werd ze bijna ontslagen. In Frankrijk werden in korte tijd meer dan een kwart miljoen exemplaren van het boek verkocht, en het wordt inmiddels wereldwijd uitgegeven. 'Briljant in al zijn eenvoud', schreef NRC Handelsblad, 'chapeau!' Zo'n ondermijnend verhaal, en dan zoveel lof uit allerlei hoeken? Hoe is dat mogelijk? Misschien doordat de boodschap eerder cynisch dan idealistisch is. Onmiskenbaar bevat het boek veel anarchistische ideeën en methodes, maar uiteindelijk gaat het er volgens de schrijfster om het kapitalistische spel in het eigen voordeel mee te spelen: leren om 'op een slimme manier niets te doen en tegelijk de indruk te wekken dat je goed bezig bent'! Zelf zegt ze in de inleiding: 'Is *Liever lui* een cynisch boek? Jazeker, heel bewust, maar ondernemen is dan ook geen liefdewerk! Het bedrijfsleven heeft niets goeds met je voor en respecteert zelf niet de waarden waar het prat op gaat, zoals blijkt uit de financiële schandalen die dagelijks in het nieuws te vinden zijn. Het is er heus geen lolletje, behalve wanneer je je, zoals hier met dit boek, voorneemt om je er vrolijk over te maken.' Blijkbaar spreekt dat velen aan.

Aan het eind van het boek geeft de schrijfster tien alternatieve adviezen. De tweede: 'Probeer niet het systeem te veranderen: zich ertegen verzetten versterkt het alleen maar, het ter discussie stellen geeft het juist meer kracht. Natuurlijk kunt u wel eens een anarchistisch grapje uithalen en het er eens van nemen: "We bellen op om te zeggen dat we ziek zijn." Of een leuze in de praktijk brengen als "Steel op het werk want het werk besteelt ons". Altijd leuk, maar de revolutie was iets voor de oproerkraaiers uit de jaren zeventig, en u ziet wat er van hen geworden is (bazen).'

Het laatste advies, waarmee het boekje 'opgewekt' eindigt, luidt: 'Houd goed voor ogen dat die belachelijke ideologie die het bedrijfsleven probeert uit te dragen net zo min 'waar' is als indertijd het dialectisch materialisme (oftewel 'diamat') dat door het communistische systeem tot heilsleer was verklaard. Nog even en de boel stort ongetwijfeld in elkaar. (…) Het probleem is om erachter te komen wanneer…'

Hm. Het lijkt mij dat we wel meer kunnen dan passief afwachten. Dacht ook Marx niet dat het systeem vanzelf in elkaar zo storten? En wat stelt Maier tegenover deze graai-economie als alternatief?

'Briljant' lijkt me wat al te juichend, maar een opmerkelijk boekje is het toch wel! (RW)

Corinne Maier, Liever lui. De kunst van het effectief nietsdoen op het werk; Spirit, Utrecht, 2004. 12,95 euro.

Beste lezer(es),

***Dit dubbelnummer van De AS is gewijd aan het thema 'film'. Bovendien is het het Veertiende Jaarboek Anarchisme met artikelen over anarchisme, Barcelona, Feyerabend en Orwell. Het eerste nummer van 2008 is opnieuw een Jaarboek.**

***De abonnementsprijs hebben we licht moeten verhogen tot 19,50 euro. Maar zoals bekend zijn daarnaast donaties nodig om dit inmiddels 35 jaar oude tijdschrift te kunnen blijven uitgeven. Uw steun is zeer welkom. Binnenkort ontvangt u apart een acceptgiro voor betaling van het abonnement 2008, plus zo mogelijk uw donatie. U vult dus minimaal 19,50 euro in. Met deze acceptgiro kunt u géén bestellingen doen.**

***Met ingang van dit nummer maakt Bas Moreel geen deel meer uit van de redactie. Hij trad ruim 20 jaar geleden toe tot de redactie en wij danken hem voor zijn actieve bijdragen op velerlei terrein. Met name noemen we De AS 111 over de voormalige Sovjetunie, die hij samenstelde.**

***Een aantal illustraties in dit nummer zijn van Paul Driessen. Zie het artikel van Rymke Wiersma over hem in dit nummer. De afbeelding van het bioscoopkaartje in het artikel over de 'Roode Bioscoop' is afkomstig uit de collectie van Erik Brouwer in Haarlem. De illustratie op het omslag zal velen bekend zijn: Charlie Chaplin in de film 'Modern Times'.**

***Alle afleveringen van het tijdschrift en andere uitgaven van De AS kunnen voordelig besteld worden door gebruik te maken van een of meer onderstaande aanbiedingen:**
AANBIEDING 1: dit pakket omvat alle tot nog toe verschenen nummers (origineel dan wel herdruk) plus het apart verschenen Eerste Jaarboek Anarchisme, alsmede de onmisbare Bibliografie van 26 jaargangen De AS voor 100 euro (incl. verzendkosten).
AANBIEDING 2: voor 40 euro (incl. verzendkosten) ontvangt u alle nog leverbare originele nummers van De AS (zie het overzicht elders in dit infokatern).
AANBIEDING 3: met uitzondering van het Eerste Jaarboek Anarchisme en de Bibliografie sturen we alle boeken en brochures die De AS inmiddels heeft uitgebracht (zie het overzicht Uitgaven De AS elders in dit infokatern) incl. verzendkosten toe voor 45 euro.
AANBIEDING 4: alle uitgaven zoals genoemd in aanbieding 3 plus het Eerste Jaarboek Anarchisme en de Bibliografie ontvangt u voor 52 euro (incl. verzendkosten).
Vanzelfsprekend gelden alle aanbiedingen zolang de voorraad strekt. Bestellen via postgironummer 4460315 van De AS, postbus 43, 2750 AA Moerkapelle met vermelding van de gewenste aanbieding(en).

Redactie en administratie De AS

LOSSE EXEMPLAREN

Zolang de voorraad strekt zijn tegen gereduceerde prijs losse exemplaren verkrijgbaar van een groot aantal eerder verschenen *afleveringen* van De AS. Men kan deze nummers bestellen door storting/overmaking van 2,25 euro per exemplaar (inclusief verzendkosten) op postgiro 4460315 van De AS, postbus 43, 2750 AA Moerkapelle. In verband met de verzendkosten moet voor tenminste 6,75 euro besteld worden!

Leverbaar zijn de volgende afleveringen: nr. 38 (Bedrog van het kapitaal), nr. 41 (Gezondheidszorg), nr. 42/43 (Proudhon), nr. 44/45 (Onkruit & Antimilitarisme), nr. 46 (USA), nr. 47 (Geweld), nr. 55/56 (Politieke vorming), nr. 59/60 (Anarchistische perspectieven), nr. 61 (Marx), nr. 64 (De crisis), nr. 65 (Nationalisme & bevrijdingsbewegingen), nr. 66 (Een libertaire staat?), nr. 67 (Arbeidsethos), nr. 68 (Anarchisme & utopie), nr. 69 (Nieuwe sociale bewegingen), nr. 70 (Clara Wichmann), nr. 71 (Staatskunst of straatcultuur), nr. 72 (Eigendom), nr. 73 (Technologie), nr. 74 (Spanje 1936-1986), nr. 75 (Macht), nr. 77 (De verwording van rechts), nr. 78 (Max Stirner), nr. 79 (Musica Anarchica), nr. 80 (Berlijn), nr. 81 (Onderdak), nr. 82 (Tegenethiek), nr. 84 (Oost-Europa), nr. 86 (Literatuur), nr. 87 (Domela Nieuwenhuis), nr. 88 (De staat van de ecologie), nr. 89 (Onder anarchisten), nr. 90 (De verlokking van rechts), nr. 91 (Murray Bookchin), nr. 92 (Menselijke natuur en anarchisme), nr. 93 (Stad, straat, federatie), nr. 94 (Het labyrint van de vrijheid), nr. 95 (Christen-anarchisme), nr. 96 (Buitenstaanders over anarchisme), nr. 97 (Israel), nr. 98 (Transport), nr. 99 (Sarajevo), nr. 100 (Beeldvorming), nr. 101 (Media), nr. 102 (Nederland immigratieland), nr. 103 (William Godwin), nr. 104/105 (België), nr. 106 (Economie), nr. 107 (Politiek), nr. 111 (Voorheen Sovjetunie), nr. 113 (Gustav Landauer), nr. 114 (Poëzie als ordeverstoring), nr. 115 (Latijns Amerika), nr. 117 (Domela als internationale figuur), nr. 118 (Italie), nr. 121 (Leren), nr. 124 (Dieren), nr. 125 (Disciplinering), nr. 128 (Armoede), nr. 129 (Frankrijk), nr. 132 (Afrika), nr. 133 (Techno), nr. 136 (Tolerantie), nr. 137 (Globaal), nr. 140 (Dood), nr 141 (Boeken), nr. 142 (Tiende Jaarboek Anarchisme), nr. 143 (Erich Muhsam), nr. 144 (De staat van de staat), nr. 145 (Atalanta), nr. 146 (Ivan Illich), nr. 147 (Jazz), nr. 150 (Stalin in Spanje), nr. 151 (Nederlandse anarchisten 1933-1945), nr. 155 (Manifesten), nr. 156 (Dertiende Jaarboek Anarchisme/Ontworteling van Europa), nr. 157 (Schrijvers & anarchisme), nr. 158 (Nederlandse anarchisten in de Tweede Wereldoorlog).

Sommige originele afleveringen, met name dubbelnummers, kosten 4,50 euro per stuk. Het betreft: nr. 109/110 (De bevrijding van het anarchisme), nr. 112 (Tweede Jaarboek Anarchisme), nr. 116 (Derde Jaarboek Anarchisme), nr. 119/120 (Vierde Jaarboek Anarchisme), nr. 122/123 (Vijfde Jaarboek Anarchisme), nr. 126/127 (Zesde Jaarboek Anarchisme/Anarchisme inNederland), nr. 130/131 (ZevendeJaarboekAnarchisme/Landbouw), nr. 134/135 (Achtste Jaarboek Anarchisme/Guy Debord en het situationisme), nr. 138/139 (Negende Jaarboek Anarchisme/De verloedering van het landschap), nr. 148/149 (ElfdeJaarboekAnarchisme/Opgesloten), nr. 152/153/154 (Twaalfde Jaarboek Anarchisme).

Alle inmiddels *uitverkochte afleveringen* van De AS zijn overigens *herdrukt*. Deze kosten zonder uitzondering 2,25 euro per exemplaar. Het gaat om de volgende afleveringen: nr. 1 (Syndicalisme), nr. 2 (Marxismekritiek), nr. 3 (Anarchisme vandaag), nr. 4 (Vrouwenbevrijding), nr. 5 (Zelfbeheer), nr. 6 (Registratie), nr. 7 (Energie), nr. 8 (Anarchisme & parlement), nr. 9/10 (Onderwijs, opvoeding, misvorming), nr. 11 (De vakbeweging in de krisis), nr. 12 (De Grote Depressie), nr. 13 (Terrorisme), nr. 14 (Godsdienst), nr. 15/16 (Fascisme), nr. 17 (Misdaad en straf, met teksten van Clara Wichmann), nr. 18 (Arthur Lehning), nr. 19 (Antimilitarisme), nr. 20 (Monarchie en Oranje), nr. 21/22 (Bakoenin), nr. 23 (Duitsland), nr. 24 (Anarchisme), nr. 25 (Organisatie), nr. 26 (Kiezen of delen), nr. 27 (Bouwen & wonen), nr. 28 (Kropotkin), nr. 29/30 (Veiligheid), nr. 31 (Milieu ~ macht), nr. 32 (Ontwikkelingshulp?), nr. 33/34 (Sexualiteit), nr. 35 (Anarchisten en de staat), nr. 36 (Europa), nr. 37 (Anarchisme en wetenschap), nr. 39/40 (Anton Constandse en het anarchisme), nr. 48 (Kunst & Anarchie), nr. 49 (Stembiljet of sociale aktie), nr. 50/51/52 (Anarchisme over de grenzen), nr. 53 (De Staat van verzorging), nr. 54 (Schijnanarchisme), nr. 57 (Tolstoj), nr. 58 (Cooperaties en collectieven), nr. 62 (Bart de Ligt), nr. 63 (Anarchie & avantgarde), nr. 76 (De sociocratie van Kees Boeke), nr. 83 (Provo), nr. 85 (Anarchafeminisme), nr. 108 (Wim van Dooren filosoof, humanist, anarchist). Ook voor deze herdrukte afleveringen geldt dat in verband met de verzendkosten voor tenminste 6,75 euro besteld moet worden.

UITGAVEN DE AS

De AS brengt naast het tijdschrift een serie reprints van (oudere) anarchistische pamfletten en brochures. In deze reprint-reeks van (soms curieuze) geschriften zijn verschenen:
—Anton Constandse, *Anarchisme*; een uit 1930 daterende, 14 p. omvattende beschouwing die bij Constandse's eigen uitgeverij de Albatros verscheen (bestelnummer: 001);
—R. Tamminga, *Theorie en praktijk van het nemen*; een begin deze eeuw door de schrijver in eigen beheer uitgegeven brochure van 16 p., waarin het neem- en eetrecht wordt verdedigd (bestelnummer: 002);
—Henk Eikeboom, *De anarchist en het huwelijk*; een 24 p. tellende, in 1921 bij Libertas (de drukkerij van Rijnders' Vrije Socialist) verschenen betoog van Henk Eikeboom dat veel stof deed opwaaien. Clara Wichmann sabelde Eikebooms pleidooi voor 'Stirneriaanse lustbeleving' fijntjes neer (bestelnummer: 003);
—Anton Constandse, *Heinrich Heine als dichter en denker*; een uit 1928 daterende, 48 p. tellende brochure van Constandse, opgenomen in de bundel Groote Persoonlijkheden, een uitgave van Orion (1928) die sindsdien nooit herdrukt is (bestelnummer: 004);
—J. Bedeaux en K.A. Fraanje, *Rhapsoden, zangen in modern gewaad*; een bundel die in 1951 verscheen bij Het Rode Boek te Rotterdam. Met een inleiding van B. Damme. 64 p. (bestelnummer: 005);
—Simon Radius, *Proudhon over kerk en samenleving*; een in 1981 bij de Vrije Gedachte verschenen essay. 42 p. (bestelnummer: 006);
—Piet Kooijman, *Heden, verleden en toekomst in zakformaat*; een reprint van de in 1935 voor het eerst verschenenbrochure over de voorhoedefunctie van de gedeklasseerden ('neem en eet'), aangevuld met een herdruk van het artikel *De vooruitzichten der arbeidersbeweging* uit datzelfde jaar en een biografische schets van Piet Kooijman door Hans Ramaer. 48 p. (bestelnummer: 007);
—*Spanje 1936-1966*. Een 47 p. tellende geïllustreerde special van het anarchistisch tijdschrift De Vrije (juli 1966) met een interview met een oud-Spanjestrijder en verder bijdragen van o.a. Rudolf de Jong, Jose Peirats, Hem Day en Victor Garcia (bestelnr.: 008). Deze reprints kan men franco per post ontvangen door storting/overmaking op postgirorekening 4460315 van De AS in Moerkapelle met vermelding van bestelnummer(s). De prijs bedraagt 3,25 euro per exemplaar. Let op: de bestelnummers 001, 002 en 003 zijn uitsluitend verkrijgbaar in één pakket, waarvoor de standaardprijs van3,25 euro geldt. In verband met de verzendkosten moet voor tenminste 6,50 euro besteld worden.

Behalve de reprint-reeks levert De AS diverse andere eigen uitgaven, zowel herdrukken als originele uitgaven. Deze boeken en brochures zijn te bestellen door storting/overmaking op postgirorekening 4460315 van De AS te Moerkapelle. De prijzen zijn inclusief verzendkosten.
—*Bibliografie De AS*, jaargangen 1972-1998; 105 p.; 6,90 euro.
—Paul Eltzbacher, *Anarchisme*; herdruk in paperback van de Nederlandse vertaling uit 1903; 293 p., 13,90 euro.
—*Eerste Jaarboek Anarchisme*; in 1994 verschenen als aparte uitgave; 151 p.; 5,90 euro.
—Hans Ramaer, *Het onbegrepen anarchisme*. Tekst van een lezing opgenomen in de bundel 'De Ideologieën' (Studium Generale, Utrecht 1994);12 p.; 1,25 euro.
—Hans Ramaer, *Het individualisme van Anton Constandse*. Tekst van de achtste Anton Constandselezing (1994) voor De Vrije Gedachte in brochurevorm; 22 p.; 1,90 euro.
—Anton Constandse, *De zelfvernietiging van het protestantisme*, een oorspronkelijk in 1926 verschenen kritische beschouwing van de godsdienst; herdruk in paperback; VIII + 120 pag.; 6,90 euro.
—Anton Constandse, *De ellende der religie*; herdruk brochure uit 1923; 20 p.; 1,25 euro.
—Anton Constandse, *God is het kwaad*; herdruk brochure uit 1924; 31 p.; 1,90 euro.
—Anton Constandse, *Kan er een God zijn?*; herdruk brochure uit 1927; 16 p.; 1,25 euro.
—Anton Constandse, *Godsdienst is opium voor het volk*; herdruk brochure uit 1929; 15 p.; 1,25 euro.
—Anton Constandse, *Nederland, God en Oranje*; herdruk van brochure uit 1932; 15 p.; 1,25 euro.
—Jos van Veen, *De carrière der zeven Oranjes in de Nederlandsche gewesten 1544-1795*; oorspronkelijk in 1929 (?) door Gerhard Rijnders (Bibliotheek voor Ontspanning en Ontwikkeling te Zandvoort) uitgegeven kritische geschiedschrijving; herdruk in paperback; 190 p.; 9,50 euro.

AANBIEDINGEN

De AS presenteert diverse afgeprijsde boeken en brochures. Van sommige titels is slechts een gering aantal exemplaren voorradig, dus gelden deze aanbiedingen zo lang de voorraad strekt. De prijzen zijn inclusief verzendkosten. Bestellen via overmaken van uw betaling(en) met vermelding van titel(s) op giro 4460315 van De AS in Moerkapelle. Het betreft:
—Thom Holterman, *Recht en politieke organisatie,. Een onderzoek naar convergentie in opvattingen omtrent recht en politieke organisatie bij sommige anarchisten en sommige rechtsgeleerden*; Tjeenk Willink, Zwolle 1986; 310 pag.; 14,90 euro.
—Thom Holterman en Henc van Maarseveen (ed.), *Law in anarchism*; Erasmus University, Rotterdam 1980; 177 pag.; 7,50 euro. (Een selectie van bijdragen aan het in 1979 gehouden internationale seminar anarchism & law met onder meer artikelen over Spooner, Proudhon en Kropotkin.)
—Ton Geurtsen, *De fabel van het linkse ongelijk*, met libertaire teksten van Rosa Luxemburg, Anton Pannekoek, Henriëtte Roland Holst en Arthur Lehning; Rode Emma, Amsterdam 1990;111 pag.; 7,50 euro.
—Arthur Lehning, *Lenin en de revolutie*. Marxisme en anarchisme in de Russische revolutie; Rode Emma, Amsterdam 1994; 151 pag.; 10,90 euro. Deze uitgave is een uitgebreide en geïllustreerde editie van de in 1972 bij Van Gennep verschenen Nederlandse vertaling van de oorspronkelijke Duitse artikelenserie, getiteld 'Radendemocratie of staatscommunisme'.
—Hans Ramaer, *De dans om het nucleaire kalf*; Ram, Rotterdam 1975 (tweede druk); 136 pag; 3,00 euro. (Een politiek-economische geschiedenis van het kernenergiebeleid in Nederland vanaf 1939.)

UITGEVERIJ DE *VOORUIT*GANG

Alexander Berkman, *ABC van het anarchisme.* Klassieke uiteenzetting van anarchistische beginselen. 137 p. 12,00 (excl. verzendkosten)
Anton Constandse, *Anarchisme van de daad.* Beschrijving van houding, opvattingen en activiteiten van militante anarchisten in revolutionaire situaties. 173 p. 12,00 (excl. verzendkosten)
Arthur Lehning, *Spaans dagboek & Aantekeningen over de revolutie in Spanje.* Lehnings verslag van zijn verblijf van vier weken in Barcelona, in het najaar van 1936, toen de sociale revolutie op haar hoogtepunt was. 122 p. geïll. 17,50 (excl. verzendkosten)
De uitgaven zijn te bestellen bij vooruitgang@orange.nl

NIEUWE UITGAVEN JAN BÖRGER-BIBLIOTHEEK F I L O S O F I E

Jan Börger: *Het hoofd van Johannes de Doper. De grote dode. Het offer en de levenskunst*. 2006, ISBN-10: 90-76033-27-7 NUR-736, EAN -13: 90-76033-27-3, 356 p. 22,50
(Herziene uitgave, voorheen: Het spookt in de Sint Jan!)
Wim de Lobel: *Spiritueel anarchisme – orde van zelfbeteugeling. Het universele principe – Arche anarchos estin.* Bundel, 1999, ISBN 90-76033-04-8, geïll. 112p. 7,00
De eeuwige generatie. De kunst van het grote sterven. 2005, ISBN 90-76033-26-9, geïll. 100 p. 7,00
Hans de Heer: *Oer-informatie. Een confrontatie van de moderne natuurkunde met de filosofie van Jan Börger.*1998, ISBN 90-76033-03, 50 p. 4,50
Geest van Stof. De Mnemocratische Evolutie van het bewustzijnsproces. 2000, ISBN 90-76033-06-4, 93 p. 7,00
Het Ik. Splijtzwam van de Geest. 2002, ISBN 90-76033-14-5, 56 p. 4,50
(Werd voorgedragen voor de Socrates Wisselbeker 2002)
Tevens leverbaar: *God noch autoriteit. Geschiedenis van de Vrijdenkersbeweging in Nederland.* B. Gasenbeek, J.C.H. Blom, J.W.M. Nabuurs, 2006, ISBN 90 8506 3582, uitg. Boom, geïll. 336 p. 24,95
Door storting op postgiro 77 0 36 van het verschuldigde bedrag wordt de bestelling zo snel mogelijk toegezonden. (Prijzen inclusief porto. Minimaal voor 6,00 euro bestellen.)
Jan Börger-Bibliotheek, Postbus 43, 2750 AA Moerkapelle. E-mail: wimdelobel@planet.nl
Ook te bestellen via onze website: http://www.ibizweb.nl/börger

---

UITGAVEN VAN ATALANTA

Groot verlanglijstje van de aarde – 'Hints, stellingen, vragen omtrent ons doen en laten op deze planeet, bestemd voor kritiese konsumensen en andere zotten.' Rymke Wiersma – Milieu-tips en filosofisch commentaar, 100 blz, 7,50
Eén en één is zelden twee – 'Over de vermeende tegenstelling tussen eigenbelang en algemeen belang.' Weia Reinboud, Rymke Wiersma – Een nuchter alternatief voor ethiek, 52 blz, 4,50
Tijd voor de anarchie – over enige misverstanden rond anarchisme. Weia. 24 blz, 2,50
Dwarse ekonomie. Weia Reinboud. Een anarchistische benadering van ekonomie. 36 blz, 3,00
Hoe komen kringen in het water – aardige filosofie. Weia Reinboud en Rymke Wiersma. Zijn er uitgangspunten te vinden die iedereen wijs vindt? Over gewone en minder gewone, namelijk anarchistische filosofie, 308 blz, 9,00
Het beste voor de aarde – het moeilijkste kinderboek van altijd. Rymke Wiersma en Weia Reinboud – Een filosofisch kinderboek over onderwerpen als: 'wat is materie?', 'ligt de toekomst vast?', 'bestaan er goede en slechte mensen?', 'Zijn er bazen en regels nodig?' 240 blz, 9,00
Verder: *Billen Bloot Spel*, vrije muziek en nog meer; zie onze website www.at-A-lanta.nl
Atalanta, Simón Bolívarstraat 87, 3573 zk Utrecht, e-mail: atalanta@at-A-lanta.nl